

учебное пособие
для педагогических
институтов

А. И. Домашнев
И. П. Шишкина
Е. А. Гончарова

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

А. И. Домашнев
И. П. Шишкина
Е. А. Гончарова

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Немецкий язык

Допущено Гособразованием СССР
в качестве учебного пособия для студентов
педагогических институтов по специальности
«Иностранные языки»

2-е издание, доработанное

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1989

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее учебное пособие предназначено для студентов старших курсов, изучающих немецкий язык в качестве основной специальности.

Пособие написано в соответствии с программой курса «Интерпретация художественного текста», разработанной авторами и утвержденной Министерством просвещения СССР.

Курс рассчитан на 20 часов лекционных и 20 часов семинарских занятий. Предполагается, что он читается на V курсе и опирается на знания студентов по курсам лингвистических дисциплин, стилистике, истории литературы и на опыт практической работы с художественным текстом.

Пособие состоит из двух частей. В первой части излагаются теоретические проблемы структуры текста, его основных элементов, рассматриваются различные аспекты организации текстового целого, освещаются вопросы взаимодействия различных уровней языка и различных речевых форм при реализации идейно-тематического содержания художественного произведения и создания художественной информации.

Вторая часть содержит материал для семинарских занятий. В ней представлены тексты с вопросами и заданиями, которые нацелены на обсуждение проблем, рассмотренных в первой части, и предполагают осмысление текстового целого в разных аспектах. Для анализа и обсуждения предлагаются целые тексты (произведения малых форм) или законченные отрывки из произведений, знакомых студентам по курсу литературы.

В конце пособия приводятся ориентировочный план семинарских занятий, краткая характеристика литературоведческих понятий, на которые необходимо опираться при интерпретации художественного текста, и библиография.

В библиографию включены основные работы, связанные с рассматриваемой проблематикой. Это учебники и учебные пособия по стилистике и интерпретации текста, специальные исследования.

Приведенная научная литература может быть использована не только при подготовке к семинарским занятиям, но и при состав-

лении библиографии к курсовым и дипломным проектам, посвященным изучению художественного текста.

При подготовке 2-го издания переработана теоретическая часть пособия: учтена вышедшая за истекшее пятилетие литература по проблематике курса, внесены необходимые в этой связи уточнения и изменения, расширено содержание глав IV, V, VII. Дополнены списки литературы, как основной, так и рекомендуемой по темам семинарских занятий.

§ 1 главы I написан А. И. Домашневым. Введение, глава I (§ 2, 3), глава II, глава III (§ 1, 2, 3, 5), глава IV (§ 1—7) и главы VII, VIII написаны И. П. Шишкиной, глава III (§ 4), глава IV (§ 8), главы V, VI — Е. А. Гончаровой.

Подбор текстов для интерпретации, задания к ним, планы семинарских занятий, словарь литературоведческих терминов и библиография подготовлены И. П. Шишкиной.

Авторы

Часть I

ВВЕДЕНИЕ

1. Задачи курса «Интерпретация художественного текста» и его место в цикле лингвистических дисциплин

Настоящий курс посвящен изучению вопросов теории интерпретации художественного текста и практике интерпретации текстов художественных литературных произведений немецкоязычных авторов.

Основной теоретической задачей курса является осмысление художественного текста как сложного структурного единства системы взаимодействующих элементов, служащих раскрытию идейно-тематического содержания литературного произведения.

Курс имеет профессионально-педагогическую направленность. Формирование умений правильной идеологической, нравственно-этической и эстетической оценки художественного произведения входит в число задач по коммунистическому воспитанию будущего учителя немецкого языка, в систему его подготовки к учебной и воспитательной работе в школе, так как учитель должен уметь «максимально использовать процесс обучения иностранному языку и внеклассную работу для воспитания патриотизма, интернационализма, уважения к революционным и прогрессивным культурным традициям, научно-техническим достижениям, к прогрессивной литературе и искусству народа, язык которого изучается»[1]. Курс должен способствовать выработке умений проникнуть в художественную ткань произведения, осмыслить идейную и эстетическую ценность прочитанного, дать научно обоснованное толкование художественного текста.

Курс строится на методологических основах марксистско-ленинского языкознания и литературоведения. Его теоретической базой являются разработанные в последние десятилетия лингвистикой текста положения о типах текстов, структурных единицах текста, организации текстового целого. При разработке проблем интерпретации текста используются данные комплекса лингвистических дисциплин: теоретической грамматики, лексикологии, теории языковой нормы и в самом широком объеме данные стилистики. Отличительной чертой теории интерпретации текста является подход к тексту как к структурному целому — иерархии взаимосвязанных элементов.

---

[1] Профессиограмма учителя иностранного языка. — М., 1985. — С. 11.

При разработке проблем интерпретации художественного текста задача исследователей, с одной стороны, сужается, так как объектом изучения являются тексты одного, хотя и весьма многообразного по жанровым и видовым формам, функционального стиля. С другой стороны, интерпретация художественного текста делает необходимым использование некоторых основополагающих литературоведческих понятий, ибо художественное произведение — всегда результат образного восприятия и изображения действительности писателем, тесно связанный с его мировоззрением, творческим методом и соответствующим литературным направлением.

Правильное и глубокое толкование художественного литературного произведения требует также знания эпохи, описываемой в произведении, и той, в которой творит автор, философских и социально-исторических предпосылок создания произведения, т. е. привлечения так называемых внетекстовых структур[1].

Изучением и толкованием художественных литературных произведений занимаются в числе других такие науки филологического цикла, как текстология и герменевтика. В процессе интерпретации текста возможно использование данных этих наук. Однако они имеют свои задачи, которые отграничивают их от теории и практики интерпретации текста. Текстология изучает приемы анализа литературных произведений в целях восстановления истории их создания, критической проверки и установления подлинности текстов. Полученные результаты используются в дальнейшем при литературоведческом анализе, при публикации текстов и т. п. Герменевтика первоначально являлась наукой, занимавшейся толкованием, раскрытием смысла, а также восстановлением первоначального смысла древних литературных памятников. В XIX в. герменевтика стала трактоваться как наука, занимающаяся толкованием художественного текста вообще. С середины XX в. под герменевтикой понимается отрасль филологической науки, в круг задач которой входит комментирование текста, установление полного смысла содержания художественного произведения и его значения в истории литературы.

Интерпретация текста связана с теорией и практикой художественного перевода, непосредственно использующего результаты анализа художественной формы, речевого стиля литературного произведения.

В практике интерпретации художественного текста должны использоваться не только знания, полученные студентами при изучении лингвистических наук, страноведения и немецкоязычной литературы, но и их опыт работы с текстами на практических занятиях по языку (аспекты домашнего и аналитического чтения).

---

[1] См: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста.— М., 1970.— С. 65—67.

2. Основные направления и методы интерпретации художественного текста

К каждому художественному тексту возможен двоякий подход: 1) как к самостоятельному художественному целому; 2) как к части выражения чего-то более значительного, чем сам текст: личности автора, общественно-политической ситуации, литературного направления и др.[1].

Так, например, стихотворение И. В. Гёте „Willkommen und Abschied" может быть рассмотрено как художественное целое (художественная текстовая структура) в рамках первого подхода и как образец лирического стиха; как образец творчества И. В. Гёте «страсбургского периода», произведение немецкой лирики конца XVIII в., произведение европейской лирики XVIII в. в рамках второго подхода.

Роман И. В. Гёте „Die Leiden des jungen Werthers" также может быть рассмотрен и как отдельное художественное произведение, и как образец творчества Гёте периода «Бури и натиска»; произведение литературного направления «Бури и натиска» в Германии; образец романа эпистолярной формы; произведение, примыкающее к европейскому сентиментализму.

Рассмотрение произведений И. В. Гёте с перечисленных точек зрения (возможны и другие аспекты) составило бы в своей совокупности более или менее полное описание их художественной структуры. Однако одновременное осуществление столь разноаспектного анализа практически невозможно, да зачастую и не нужно, поэтому в соответствии с аспектом изучения текста на первый план будут выдвигаться те или иные элементы его структуры.

В рамках курса «Интерпретация художественного текста» основное внимание уделяется разностороннему изучению конкретного текста как самостоятельной уникальной художественной структуры, так называемому монографическому исследованию текста[2]. Именно в процессе монографического анализа текста устанавливаются внутритекстовые связи, контекстуальное взаимодействие средств различных языковых уровней, смысловая и эстетическая значимость элементов текста в их взаимодействии.

Однако возможность полного монографического анализа текста ограничивается жанровой принадлежностью и объемом произведения. Произведения малых форм (рассказ, эссе, стихотворение) могут быть проанализированы разносторонне и с достаточной полнотой. Анализ же романа, драмы, поэмы должен быть с самого начала ограничен (из рассмотрения исключаются те или иные аспекты).

Другая возможная концепция рассмотрения текста — это

---

[1] См.: *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — С. 15.
[2] См.: *Лотман Ю. М.* Указ. соч. — С. 9—10.

подход к нему с позиций «стилистики от автора» (стилистика отправителя речи) или с позиций «стилистики восприятия» (стилистики получателя речи, стилистики декодирования)[1].

«Стилистика от автора» исходит при толковании текста из углубленного изучения исторической и политической обстановки в стране, где создавалось произведение, философских и эстетических взглядов автора, особенностей творчества автора в период создания произведения, фактов его биографии, оказавших влияние на творчество данного периода, и др. Естественно, что изучение всех перечисленных факторов является не самоцелью, а помогает установить, почему автор отбирает для своего произведения те или иные события, чем вызвано и насколько объяснимо определенное отношение автора к различным персонажам, как трансформируются исторические события в художественных образах и др. Так, при интерпретации романа И. В. Гёте „Die Leiden des jungen Werthers“ учитывается автобиографическая основа сюжета романа (любовь молодого Гёте к Шарлотте фон Буфф, невесте секретаря ганноверского посольства Кестнера, автобиографичность описания жизни и службы в городе Вецларе, наличие в тексте романа подлинных писем поэта, почти не измененных). Все эти данные используются не для установления автобиографического характера романа, но для того, чтобы показать, что роман Гёте является типической «историей его современника». Далее роман сопоставляется с романами Ричардсона, Руссо и устанавливаются черты, общие для романов этих авторов, т. е. для европейского сентиментализма, и художественное новаторство Гёте[2].

Подход к тексту с позиций стилистики отправителя речи преобладает при историко-литературном и литературоведческом анализе художественного произведения.

При подходе к тексту с позиций стилистики восприятия (стилистики получателя речи) анализ концентрируется на самом тексте, его рациональном и эмоциональном воздействии на читателя. Получатель речи, интерпретирующий текст, обращает внимание не только на то, как воздействует на него текст, но и на то, за счет каких элементов текста создается определенное впечатление, какими средствами достигается логическое и эмоциональное воздействие на читателя[3]. Анализ текста с позиций получателя речи имеет лингвистическую направленность и широко применяется поэтому при интерпретации художественного текста.

---

[1] Подробнее об этой концепции см.: *Арнольд И. В.* Стилистика современного английского языка. — Л., 1981. — С. 18—24.

[2] См. статью *Вильмонта Н. Н.* о романе «Страдания молодого Вертера» в собрании сочинений И. В. Гёте в 10 т.— М., 1978.— Т. 6.— С. 459—465.

[3] Конечно, восприятие текста читателями не одинаково, степень проникновения в текст зависит от подготовленности, вкуса, даже возраста читателя. Говоря о восприятии текста получателем речи, мы имеем в виду филологически подготовленного для аналитического восприятия текста читателя.

Оба направления анализа не изолированы друг от друга, они взаимодействуют и дополняют друг друга.

Подход к тексту как к цельной структуре, разработка проблем лингвистики и стилистики текста привели к расширению методов анализа текста. Среди них необходимо назвать количественный метод анализа текста. Для художественного текста применение количественного метода оказывается эффективным при установлении языковых констант одного текстового целого, нескольких текстов одного автора и при проведении сопоставительного анализа текстовых структур одного жанра у разных авторов.

Количественные данные использованы в ряде специальных исследований художественных текстов немецкой литературы. Так, изучение соотношения количества простых и сложных предложений в авторском повествовании и диалогах произведений Т. Манна дает основание для убедительных выводов относительно специфики этих двух форм речи у Т. Манна.

Количественные данные объема группы существительного у Т. Манна и Э. Штритматтера позволяют более точно установить стилевую специфику текстов произведений двух писателей.

При определении языковых констант в тексте или нескольких текстах одного автора успех применения количественного метода зависит от правильного, обоснованного выбора параметров подсчета.

В первую очередь количественный метод применим при анализе грамматических параметров текста. Однако и определение некоторых лексических характеристик текста возможно с помощью этого метода, а именно: определение соотношения литературно-нейтральной и характерологической лексики; соотношения нейтральной лексики и слов с положительным или отрицательным экспрессивным компонентом; соотношения актуализации прямого номинативного значения слова и случаев употребления слов в образно-переосмысленном значении.

Количественные данные о частоте определенных грамматических структур или представленности различных разрядов слов в тексте помогают установить языковые константы текста. Однако они мало что говорят о художественной значимости этих структур в тексте.

Поэтому количественный метод может быть использован при интерпретации художественного текста только в сочетании с другими методами анализа[1].

Особые цели преследует лексикографическая фиксация словаря писателя. Сюда относится исследова-

---

[1] См.: *Ахманова О. С., Натан Л. И., Полторацкий Н. И., Фатющенко В. И.* О принципах и методах лингвостилистического исследования. — М.: Изд. МГУ, 1966. — С. 76—82; *Кухаренко В. А.* Принципы лингвистического исследования индивидуально-художественного стиля // Лингвистическая стилистика. Научные труды МГПИИЯ им. М. Тореза. — М., 1973. — Вып. 73. — С. 286—290.

ние словаря писателя, вокабуляр которого имеет значение как отражение нормы литературного языка определенной эпохи, а также с точки зрения его влияния на становление нормы и обогащение литературного языка. Общеизвестна роль И. В. Гёте в истории немецкой национальной литературы, лексикографическая обработка и фиксация словаря поэта существенна для изучения развития литературной нормы немецкого языка.

Другой задачей лексикографической фиксации является толкование устаревших и допускающих различную семантизацию слов в языке писателя.

Для установления художественной значимости языковых элементов текста используется метод контекстуального анализа, при котором изучается контекстуальное взаимодействие элементов различных языковых уровней (синтаксических структур, контекстуальных значений слов, графических средств и др.) и их роль в выражении определенного содержания в тексте. Для обнаружения и правильной трактовки художественной значимости языковых элементов в тексте могут привлекаться и «внетекстовые структуры», т. е. комплекс экстралингвистических факторов, связанных с созданием и содержанием исследуемого художественного текста[1].

Дополнительный материал для установления художественной значимости языковых элементов может быть получен с помощью метода сопоставительного анализа подлинника и его перевода. Сопоставительное изучение подлинника и его перевода позволяет проследить соотношение общего в структуре разноязычных художественных текстов и специфического для каждого языка. Этот метод позволяет также поставить вопрос о различной художественной значимости одних и тех же языковых элементов в разных языках (например, различная художественная значимость архаизмов в немецком, русском и французском языках; меньшая художественная значимость иноязычных элементов в немецком языке по сравнению с русским и др.).

При интерпретации художественного текста основное внимание уделяется контекстуальному анализу, который ведется с позиций получателя речи. В процессе анализа учитывается диалектическое взаимодействие внутритекстовых факторов и внетекстовых структур.

---

[1] См.: *Кухаренко В. А.* Указ. соч., с. 288—289; *Гальперин И. Р.* Общие проблемы стилистики.— В указ. сб. научных трудов МГПИИЯ, с. 33. (Проф. Гальперин И. Р. предлагает в своей работе термин «суперлинеарный анализ текста», который, по нашему мнению, подчинен основному принципу контекстуального анализа.)

I. ПОНЯТИЕ ТЕКСТА

1. Текст. Типология текстов

Понятие текста целесообразнее всего рассматривать в рамках того направления в языкознании, которое наиболее стремительно развивалось во второй половине 60-х — в 70-х гг. и получило название лингвистики текста (Textlinguistik).

Развитие этой лингвистической дисциплины в зарубежном языкознании явилось закономерной реакцией на ограниченность и идеализм некоторых методов в лингвистическом исследовании, утверждавшихся до сих пор прежде всего в рамках американского структурализма, и в особенности при построении лингвистической теории представителями генеративной трансформационной грамматики.

Так, Н. Хомский, выдвигая в целях так называемой чистой лингвистики понятие идеального говорящего и слушающего, пребывающего, по замыслу автора, в абсолютно однородной языковой среде[1], абстрагировался от дихотомии «язык — речь» и сосредоточивал свое внимание исключительно на языке. Такой эскепизм, допускавшийся в качестве теоретического постулата, догматизировался. Это приводило к игнорированию того фундаментального факта, что язык по своей сущности и функции есть явление социальное и всегда реализуется в определенных коммуникативных ситуациях и социальных контекстах.

С другой стороны, развитие лингвистики текста стимулировалось неудовлетворенностью тем обстоятельством, что языкознание рассматривало предложение в качестве высшего уровня языковых единиц и ограничивалось анализом и описанием структуры предложения, и прежде всего сегментацией и классификацией языковых единиц, находящихся в пределах уровня предложения. Такому подходу стал все более настойчиво противопоставляться другой, согласно которому, в соответствии со взглядами Л. Ельмслева и К. Пайка, высшей единицей языка является не предложение, а текст[2]. При этом подчеркивается, что изначально язык существует в форме текстов и текст является тем самым «лингвистически значимым первичным знаком языка» (das linguistisch signifikante Originärzeichen der Sprache), непосредственной данностью до любого лингвистического анализа, тогда как другие языковые единицы лишь выводятся из текста посредст-

[1] См.: *Chomsky N.* Aspekte der Syntax-Theorie.— Frankfurt a. M., 1969.— S. 13.

[2] См.: *Dressler W.* Modelle und Methoden der Textsyntax//Folia Linguistica.— 1970. — № 4. — S. 64.

вом лингвистического анализа. Поэтому лингвистика должна складываться и развиваться в качестве лингвистики текста, науки, основной задачей которой является описание функционирования всех языковых единиц в составе текста и исследование элементов текста в качестве «вспомогательных конституентов при образовании текста».

Текст понимается обычно как некоторая законченная последовательность предложений, связанных по смыслу друг с другом в рамках общего замысла автора. Взаимообусловленная связанность, или когерентность, таких предложений становится одним из важнейших критериев определения. Так, К. Бринкер подчеркивает, что текст — это когерентная последовательность предложений („eine kohärente Folge von Sätzen") или, иначе, связанная по смыслу друг с другом последовательность предложений[1]. Из такого определения первоначально для исследователя вытекала задача установления видов этой связи и определения правил передачи ее во избежание ложной трактовки текста читателем. При этом наибольшее внимание уделялось различного рода текстовым повторам, особенно именным. Устанавливалось, что возможен так называемый чистый повтор, без модификаций, или оказывалась возможной замена слова на синоним (*друг — приятель*), на местоимение (*друг — он*), на слово более широкого или узкого значения, на перифразу, сочетание с придаточным предложением и т. д.

Наряду с интересом к повторам и текстовым заменам был характерен в целом поиск единиц большей протяженности, чем предложение, внутри текста и анализ такого рода единиц — сложного синтаксического целого, сверхфразового единства, абзаца.

Заметные успехи в разработке этих вопросов были сделаны в советском языкознании. В это время появилось большое количество работ, исследующих как межфразовые отношения и связи, так и проблемы единиц, промежуточных между предложением и текстом, а также вопросы структуры и свойств текста в целом. Существенную роль при таком анализе играла идея анафорических отношений, выявляющихся между различными единицами построения. Отмечалось, что анафоричность требует линейной первичности для исходного имени и вторичности — для анафорически соотнесенной замены. Эта линейная распределенность исходных, т. е. первично упомянутых, и вторичных, анафорических имен вызвала большой интерес к первой, начальной, абзацной фразе, ее структуре и текстовой сущности упоминаемых в ней имен.

---

[1] См.: *Brinker K.* Textlinguistik. Zum Forschungsstand einer neuen linguistischen Teildisziplin // Gegenwartssprache und Gesellschaft.— Düsseldorf — 1972. — S. 50—51.

Выявившаяся оппозиция предупомянутости-первоупомянутости текстовых элементов привлекла внимание и к другим явлениям текста, тесно связанным с идеей предупоминания, известности-новизны,— порядок слов, тип актуального членения высказывания, распределение определенных и неопределенных артиклей и других средств выражения категории определенности — неопределенности. Интерес к структуре первой-непервой фразы выразился в появлении многочисленных работ о структуре абзаца.

Эти и подобные наблюдения и выводы, характерные для лингвистики текста на первом этапе ее развития, когда исследователи занимались главным образом изучением видов связи языковых единиц в тексте, в связи с чем данная дисциплина определялась как лингвистика связного текста, не могут считаться принципиально новыми. О правилах связи предложений говорилось еще в античной риторике, о правилах порядка слов, употреблении артиклей и др. многое говорится в учебниках по грамматике и стилистике. Однако повышенное внимание лингвистов к тексту определялось, как вскоре стало ясно, не только интересом к этим теоретически довольно простым и не новым идеям о когезии, т. е. внутренней связанности, и анафоре в тексте. Весь круг идей и проблем лингвистики текста, возникнув первоначально на этой узкой базе понятий связного текста, претерпевает существенное расширение, а формирующаяся лингвистика текста постепенно смещает свои онтологические акценты. Первым этапом на пути к такой новой ориентации можно рассматривать дефиницию лингвистики текста как науки, изучающей «язык в действии». В соответствии с таким определением можно было предположить, что лингвистика текста будет заниматься изучением употреблений языковых единиц в речи. Именно так первоначально и была понята лингвистика текста. Однако сосюровская дихотомия «язык — речь» приписывает речи индивидуальность, определенную случайность проявляемых характеристик, ценность которых состоит в возможном будущем обогащении языковой системы, тогда как лингвистика текста стремится к поиску общих закономерностей, а не к анализу отдельных употреблений. Задача лингвистики текста — найти и построить систему грамматических категорий текста с содержательными и формальными единицами именно этой сферы.

Таким образом, лингвистика, для которой текст всегда был базой наблюдения, анализа и формирования понятий и выводов, превращает его в рамках лингвистики текста из материала в частный объект, в собственный предмет изучения. Лингвистика текста отличается и от структурного анализа определенного текста или корпуса определенных текстов. Так, Р. Харвег[1] подчеркивает, что структурный анализ текста (Textstrukturalismus) строит перечень закономерностей на базе заданного материала

---

[1] См.: *Harweg R.* Textlinguistik // Perspektiven der Linguistik.— Stuttgart, 1974. — Bd. 2.

(корпуса текстов), а лингвистика текста пытается найти текстообразующие закономерности, присущие всем текстам[1]. Одной из основных характеристик лингвистики текста является ориентация на линейность, сукцессивную, т. е. постепенно развертывающуюся, сущность текста. Этим определяется внимание к внутренней структуре текста. Выявляется, в частности, что текст не всегда бывает линейно однороден, т. е. не представляет собой просто цепочку последовательно связанных высказываний. Внутри текста различаются и как бы встроенные куски, объединенные общей композиционной задачей. Тексты простой цепочной последовательности Р. Харвег называет Kleinraumtexte в противоположность Großraumtexte со сложной иерархией текстовых отношений и соответственно сложной анафорикой.

При соблюдении линейной однородности текстовые отношения не сводятся только к непосредственной субституции имен контактирующих высказываний или к семантике отношений между самими этими высказываниями, т. е. к их коннексии. Высказывания текста связаны не только линейной, но и глобальной когерентностью. Таким образом, речь идет о различении двух сторон текста — его связности и его цельности. Цельность текста обеспечивает его макроструктура. Текст, лишенный макроструктуры, не является осмысленной последовательностью.

В целом анализ синтагматических сущностей большой протяженности позволяет выявить новые категории, близкие к так называемым суперсегментным, поскольку эти категории манифестируются чаще всего в цепочках дистантно расположенных единиц. При этом лингвистика текста опиралась на такие идеи общей лингвистики, как актуальное членение предложения, согласно которым предложение не есть застывшая единица языка: оно модифицируется в зависимости от установки и контекста и т. д. Продуктивными для развития лингвистики текста оказались такие аспекты теории актуального членения, как: идея принципиально возможного разнообразия и членимости одного и того же по составу высказывания; идея обусловленности этого разнообразия контекстом и конситуацией и вытекающие отсюда перспективы полного и исчерпывающего описания контекстно-ситуационных вариаций и установок; идея особого уровня в семантике предложения, относящегося к его контекстному включению, т. е. различение уровня грамматической структуры, уровня семантической структуры предложения и уровня актуальной организации высказывания; идея соотнесенности линейного места элемента высказывания и его коммуникативной значимости; идея неравноценности элементов высказывания вообще, т. е. идея информационных центров; идея о возможности определить коммуникативную значимость слова в соответствии с его лексической характеристикой; идея о том, что можно анализировать

[1] Ср., например: *Москальская О. И.* Грамматика текста.— М., 1981.— С. 15.

тип связности текста посредством проходящего через текст движения тем и рем высказывания, из которых первые скрепляют текст, а вторые передают новую информацию.

Однако на современном этапе лингвистика текста подчеркивает не столько проблемы семантической и формальной близости последовательно расположенных высказываний, сколько вопросы коммуникативного плана, задачи исследования условий коммуникации, обеспечивающих однозначное толкование единиц создаваемого текста. Так, И. Р. Гальперин дает следующее определение текста: «Текст — это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющих определенную целенаправленность и прагматическую установку»[1]. З. Я. Тураева понимает текст как «некое упорядоченное множество предложений, объединенных различными типами лексической, логической и грамматической связи, способное передавать определенным образом организованную и направленную информацию»[2]. Авторы обоих определений обращают внимание на коммуникативную и прагматическую значимость текста.

Коммуникативная направленность как важный аспект оценок понятия текста наиболее отчетливо проявляется в определении текста, которое дает Г. Глинц: «Текст — это речевое произведение (sprachliches Gebilde), созданное автором с интенцией идентичного восприятия и зафиксированное с целью одинакового (gleichartig) последующего воздействия, как правило, не на отдельного коммуниканта (Partner), а на несколько, и даже на множество коммуникантов»[3].

Трактовка понятия текста в коммуникативном плане указывает не только на характер происхождения речевого произведения, но и на предполагаемый характер взаимоотношений участников акта коммуникации, при котором могут раскрываться различия в степени идентичности восприятия текста и в степени аналогичности воздействия на коммуникантов. Эти сложные взаимоотношения между автором текста (отправителем или адресантом) и получателем (адресатом, реципиентом, коммуникантом) могут быть описаны в терминах теорий ролей. При этом возможно построение типологии текстов, которая будет исходить из различия ролей между отправителем и получателем. Опытом подобного построения может служить типология текстов, предложен-

---

[1] *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования.— М., 1981.— С. 18.

[2] *Тураева З. Я.* Лингвистика текста.— М., 1986.— С. 11.

[3] *Glinz H.* Soziologisches im Kernbereich der Linguistik. Skizze einer Texttheorie // Sprache und Gesellschaft. Schriften des Instituts für deutsche Sprache in Mannheim.— Düsseldorf, 1971.— Bd. XIII.— S. 82.

ная Г. Глинцем, в центре которой оказываются различия «намерений» (Intentionen) и «ожиданий» (Erwartungen) «составителя», «автора» (Hersteller) и «потребителя»[1] (Benutzer) текста.

Как подчеркивает автор, разработанная им схема типов текстов (Textsorten) не претендует на исчерпывающее описание, но охватывает, по его мнению, основные виды:

1. Первая группа типов текстов может быть охвачена определением «обязательный, связанный предписанием, уложением» (bindend). Исполнение изложенного в тексте регулируется правовой основой:

а) автор (Hersteller) и получатель речи (Benutzer) здесь идентичны, т. е. они принимали равное участие в создании текстов или в их отборе: соглашение, договор;

б) автор (например, законодательная инстанция) противопоставляется потребителю: закон, указ, приказ.

2. Ко второй группе относятся так называемые руководящие тексты (führend). Получателю речи предлагается ознакомиться с содержанием текста и принять его к исполнению. При этом не предполагается принудительного воздействия на получателя речи для достижения цели обращения:

а) получатель речи (адресат) не находится в подчинении автору текста, который осознает эту ситуацию: просьба, защитная речь (в суде);

б) автор и получатель речи находятся в равных условиях. Адресат должен склониться к решению, которое может оказаться выгодным автору (например, покупка вещей и предметов). Адресат хочет получить информацию и иметь возможность принять решение, основанное на собственном выборе: тексты рекламы, объявления, речи агитационного характера и др.;

в) автор имеет преимущество перед адресатом в определенной области знаний. Получатель речи может освоить с помощью текста данные знания и приобрести необходимые умения и навыки: учебники, инструкции, руководства по использованию.

3. В данную группу текстов входит информация «накопительного, собирательного» (speichernd) характера, рассчитанная на длительное использование. Автор не имеет специального намерения воздействовать на адресата:

а) различные данные, не содержащие оценки личностных качеств. Отношения автора и адресата в данном случае не существенны: телефонная книга, реестр, записная книжка, записка;

б) запись различных впечатлений, мыслей, оценок, не предназначенных на этом этапе для непосредственной передачи другим лицам: дневник, наброски, проекты.

4. К этой группе текстов относятся материалы, содержащие сообщения неофициального характера (mitteilend, nicht öffentlich). Информация предназначена для получателя речи, к которому ав-

[1] В советских исследованиях по лингвистике текста принят термин «получатель речи», который и будет использоваться в дальнейшем.

тор обращается лично или через официальное учреждение:

а) информация не содержит личной заинтересованности автора. Автор и получатель речи находятся в нейтральных отношениях, независимо от степени их подчиненности друг другу: рапорт, докладная записка;

б) информация содержит личную заинтересованность автора. Различные мысли, оценки, факты и отношения не только зафиксированы, но и предназначены для передачи, при этом адресат рассматривается в качестве персонального партнера общения: письмо, почтовая открытка.

5. К этой группе текстов относятся материалы публичного назначения, отражающие общественные явления (öffentlich darstellend):

а) автор претендует на достоверность содержания. Он представляет отчет о действительно имевших место событиях или сообщает фактические данные, дает им определенную оценку, достоверность которой может быть соответствующим образом подтверждена: сообщения, специальная литература, монография;

б) автор не претендует на то, чтобы сообщаемое или изображаемое принималось за имевшее место в действительности. Текст предназначен не для пополнения фактических знаний, а с целью удовлетворить интеллектуальные и эстетические запросы адресата: роман, новелла, драма, лирика.

Представив такую классификацию типов текстов, Г. Глинц подчеркивает, что иногда характер и назначение текстов могут не совпадать с высказанными выше оценками, поскольку адресат может отнестись к тому или другому тексту иначе, чем это хотелось автору. Так, специальная книга может быть воспринята как художественное произведение, и, напротив, из художественного произведения читатель может пополнить свои специальные знания.

Близкую к приведенной классификацию типов текстов, которая, однако, не включает произведений художественной литературы, предлагает К. Гнифке-Хубриг[1]. Он полагает, что с учетом критерия интенции текста совокупность текстов может быть охвачена следующей схемой:

1) «агитирующие» (werbende) тексты: предвыборная агитация, рекламные тексты, политические речи, памфлет, комментарий;

2) тексты повествовательно-объяснительные (darstellend) или предметно-обусловленные (sachverbindlich): научный текст, философский текст, сообщение;

3) социально-обусловленные тексты: закон, договор, положение, указ, распоряжение;

---

[1] См.: *Gniffke-Hubrig Ch.* Textsorten. Erarbeitung einer Typologie von Gebrauchstexten in der 11. Klasse des Gymnasiums // Der Deutschunterricht.— 1972. — № 24. — S. 39—52.

4) тексты-сообщения личного характера: письмо, открытка[1].

Из предложенных классификаций видно, что различные типы текстов связаны здесь определенным типом коммуникации. Это может быть тип коммуникации, который не предполагает личного знакомства автора и получателя (отправителя и адресата) сообщения, и может быть тип, который это предполагает. Это может быть тип сообщения, который предполагает передачу полного изложения событий, а может быть такой, в котором передается не только целиком проанализированное и упорядоченное событие, но и сам процесс непосредственного переживания автора.

Как видим, в основе предложенных классификаций типов текстов лежат не какие-то имманентные, внутриструктурные признаки текста, а внешние, в частности социологические, признаки и критерии: интенции автора (отправителя) и получателя, их отношение к тексту, ролевое распределение.

Наряду с этим высказывается мнение о том, что для отграничения типов текстов необходимо определить и учитывать как внешние по отношению к тексту, так и внутритекстовые признаки и критерии, характеризующие принципы внутренней организации текста или текстообразующие закономерности (см. об этом выше). Поскольку между внешними и внутренними признаками не наблюдается прямой взаимозависимости, то среди внутритекстовых признаков пытаются различать такие, которые «взаимодействуют» (kovariieren) с внешними, и такие, которые определяются правилами самой системы языка. Авторы такой точки зрения считают, что тексты подвергаются внутреннему разбиению на «функциональные» части или так называемые микротексты (Teiltexte). Такие микротексты создают в своей последовательности и связи макроструктуру актуальной реализации текста (Textvorkommen). Таким образом, текст описывается как последовательность микротекстов, для отграничения которых используются признаки членения в своей иерархически упорядоченной совокупности. В этой иерархии внешние признаки подчиняют себе внутритекстовые. Характер расположения и последовательность микротекстов, а также признаки их членения относятся к релевантным признакам текста, в соответствии с которыми устанавливается и их общая классификация.

Среди известных попыток классификации типов текстов обращает на себя внимание подробно разработанная система описания, представленная чешским лингвистом К. Глаузенблазом, в основе которой лежит принцип учета таких различий, как: простота и сложность структуры текста, самодостаточность (независимость) и зависимость текста от ситуации, порядок следования составных частей текста (непрерывные и прерывные

---

[1] Ср. также виды информации в тексте, определяемые И. Р. Гальпериным (*Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. — М., 1981. — С. 26—50.)

речевые произведения)[1]. К. Глаузенблаз выделяет следующие виды текстов.

I. Тексты со сложной или простой структурой. Речевые произведения далеко не всегда бывают однородны по своей структуре. Часто они представляют собой комбинацию различных составляющих, и тогда одно речевое произведение включает в себя более одного текста.

Рассмотрим следующие возможности:

1) Речевое произведение содержит один текст, смысл которого однозначен. Это, например, деловые письма, заявления, сообщения о происшествиях и др.

2) Речевое произведение содержит один текст, имеющий, однако, двоякий смысл. Этот тип мы находим не только в поэзии или художественной литературе, но и во многих других текстах, например в шутках, в высказываниях, где «между строк» читается оценка, отличная от номинального высказывания (намеренно неоднозначные дипломатические заявления, туманные обещания, уклончивые ответы и др.). Сюда относятся также все типы аллегории, скрытые значения, подтекст, встречающиеся в поэзии или художественной прозе.

3) Речевое произведение состоит из одного текста, в который, однако, вставлен отрывок из другого речевого произведения. Таковы цитаты из других речевых произведений, прямая речь, приравниваемая к цитате. Вставленная речь текста может даже превалировать над основной, которая, таким образом, может составлять лишь формальное обрамление.

4) Текст повествования, и в особенности текст художественной прозы с прямой речью, с неотмеченной прямой речью и несобственно-прямой речью, приобретает, однако, другой характер, если сигналы, указывающие на принадлежность отдельных частей текста к разным субъектам, становятся неясными, двусмысленными. Такое речевое произведение приближается к однородному речевому произведению.

5) Диалогическое произведение речи считается состоящим из одного текста, хотя, конечно, неоднородным и разделенным на чередующиеся речевые произведения двух или более участников диалога.

6) Имеются и другие речевые произведения со сложной текстовой структурой. Например, газетную статью можно прочитать двумя способами: либо полностью, либо более бегло и быстро — только «шапки», только заголовки, подзаголовки, абзацы, напечатанные жирным шрифтом. Это случай единого текста, который допускает конденсацию в более короткий текст. Подобную сложную текстовую структуру можно найти в учебниках и т. п.

7) Речевое произведение содержит два или более текста с

---

[1] См.: *Глаузенблаз К.* О характеристике и классификации речевых произведений // Новое в зарубежной лингвистике.— М., 1978.— Вып. VIII.— С. 66—75.

соотношением: либо «основной текст / вспомогательный текст», либо «явный текст / скрытый текст» и т. п. Первый текст представлен статьями из области техники, в которых вспомогательный текст с примечаниями, расположенный в виде сносок внизу страницы или в конце статьи, присоединяется к основному тексту, напечатанному в верхней части страницы. С помощью сносок текст в целом можно прочитать либо полностью (включая примечания), либо только основной текст, а примечания читать потом, либо не читать.

8) Имеются тексты, в которых два или более текста как бы переплетаются. В письменных формах имеются тексты, работающие в двух направлениях: анаграмма в афишах, зашифрованные тексты в интимных дневниках, кроссвордах. В устных манифестациях возможны случаи одновременной реализации многопланового текста (при многоголосом пении, мелодекламациях).

II. Свободные и зависимые тексты. Нередко акт коммуникации зависит от ситуации, в которой он имеет место. Эта зависимость отражается и в структуре речевого произведения — семантически, а иногда и формально. Чтобы правильно понять смысл всего речевого произведения или его части, нужно, как правило, знать предшествующую ситуацию, из которой оно возникло, а также связанные с ней обстоятельства. Зависимость может достигать степени, при которой речевое произведение становится фактически непонятным адресатам, не знакомым с ситуацией, или может быть истолковано превратно.

1) Речевые произведения относительно независимые, «самодостаточные»; из устных сюда относятся такие, в которых не участвуют ни мимика, ни жесты, ни какие-либо звуковые средства (кроме языковых): телефонные разговоры, радиопередачи, располагающие лишь словами, и т. п. Из письменных манифестаций сюда относятся такие, в которых содержание сообщения не выражено графически неязыковыми средствами (рисунки, фотографии, иллюстрации).

2) Речевые произведения, относительно независимые от ситуации, но включающие, кроме лингвистических средств коммуникации, также и нелингвистические (карта, рисунок, сопровождающий описание). Это наиболее распространенный тип речевых произведений (при обучении и т. д.).

3) Речевые произведения, тесно связанные с ситуацией. Сюда относятся диалог, монолог, телефонный разговор. С формальной точки зрения зависимость от ситуации отражается в неполноте выражения, в использовании элементов, семантически обусловленных ситуацией. Таковы в первую очередь указательные и относительные местоимения, отчасти личные и притяжательные, наречия времени, места и т. д.

III. Непрерывные и прерывные тексты (речевые произведения). Существенным свойством текста является порядок следования его составных частей. Многие речевые произведения явля-

ются плавными (fluent), непрерывными. С другой стороны, некоторые тексты оказываются прерывными. Прерывность может быть нескольких типов:

1) Некоторые устные манифестации образованы из не вполне связанных элементов. Это отмечается, когда автор (адресант) из-за сильного возбуждения не в состоянии фиксировать изменение в ситуации (например, при радиорепортаже о спортивных состязаниях, в момент опасности).

2) Из письменных манифестаций в качестве прерывных можно выделить заметки, черновые наброски, записанные лишь тезисно, сведения, как правило, предназначенные только для использования самим автором.

3) Прерывные тексты выступают не только в особых случаях, когда возможности тщательного оформления речевого произведения ограничены. Это все виды списков, словари и т. д.

4) Самостоятельный тип, получивший широкое распространение, составляют речевые произведения, возникшие в результате заполнения анкет и бланков.

5) Прерывность возникает даже в речевом произведении, обладающем свойствами непрерывного, из-за внешних или случайных причин. Так, устная манифестация может быть прервана по причинам, обусловленным ситуацией, указаниями адресанта и т. п. Особый случай прерывности, обнаруживаемый в достаточно крупных речевых произведениях, представляет собой способ публикации художественной литературы отдельными выпусками; деление художественного текста, обусловленное недостатком места, может не соответствовать внутренней организации речевого произведения; это относится в особенности к произведениям искусства, где возникшая ситуация может стать источником (желательного или нежелательного) стилистического эффекта (увеличивается напряженность).

Для настоящей книги особое значение имеет разделение текстов на художественные и нехудожественные.

2. Художественный текст, его основные признаки

Каждое художественное произведение является результатом образного познания и отображения реальной действительности художником. Художественное литературное произведение обладает силой рационального и эмоционального воздействия на читателя благодаря индивидуально-образному изображению мира писателем. Изображая действительность, писатель неизбежно отражает свое видение мира, свое к нему отношение, сочетает правду и вымысел. Все это реализуется в тексте художественного произведения. «Конкретный художественный текст,— пишет Г. В. Степанов,— передает такой смысл, который, по нашему мнению, не может быть выражен синонимичными высказываниями. Художественный смысл не может быть «семантически представлен»,

независимо от данного языкового оформления. Изменение языкового оформления влечет за собой либо разрушение конкретного художественного смысла, либо создание нового»[1].

Таким образом, отличительной чертой художественного текста является то, что он содержит не только семантическую, но и так называемую художественную или эстетическую информацию. Эта художественная информация реализуется только в пределах индивидуальной художественной структуры, т. е. конкретного художественного текста. Носителями художественной информации в тексте могут быть любые его элементы.

В языке различаются элементы, имеющие семантическое значение, соотнесенные с определенными объектами внеязыковой действительности, и элементы, имеющие лишь внутриязыковое, например грамматическое, значение (служебные слова). Различаются также структурно-значимые элементы уровня языка и их варианты на уровне речи.

В художественном тексте любые элементы, как уровня языка, так и уровня речи, являются элементами структурно значимыми. Любые формальные элементы языка, включая графические средства, могут приобретать самостоятельную значимость. И как те, так и другие могут являться в тексте носителями эстетической информации.

Например:

Darin liegen sie, die mit Blumen geschmückt hinauszogen, *ohne*[2] Kleider, *ohne* Stiefel, *ohne* Wäsche, nackt, aber sie frieren nicht mehr. Es ist Anfang Februar des Jahres *1918*—

B. Kellermann. „Der 9. November"

Der Sommer zog über die Gräber her,
Und der Soldat schlief schon.
Da kam eines Nachts eine militär-
ische Ärztliche Kommission.

B. Brecht. „Legende vom toten Soldaten"

В первом из приведенных примеров обращает на себя внимание повтор предлога ohne, который не обусловлен ни семантическими, ни грамматическими причинами. Однако он не воспринимается как избыточный элемент текста, ибо повтор предлога является средством эмоционального воздействия на читателя, т. е. носителем художественной информации. В конце второго, структурно и семантически завершенного предложения стоит тире, знак

[1] *Степанов Г. В.* Несколько замечаний о специфике художественного текста // Лингвистика текста. Сборник научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореза. — Вып. 103. — М., 1976. — С. 144.

[2] Здесь и далее в примерах из художественных текстов курсив авторов пособия.

препинания, который должен сигнализировать о незаконченности предложения, обрыве мысли. Тире, поставленное в конце законченного предложения вместо точки, воздействует как сигнал, побуждающий к раздумью, дополнительному осмыслению прочитанного.

В приведенной строфе из стихотворения Брехта в качестве художественно-изобразительного элемента использован перенос слова с одной строки на другую. Начальная позиция в строке отделенного от прилагательного суффикса способствует созданию звукового образа в строфе.

Приведенные примеры показывают, что любые формальные элементы языка в художественном тексте могут обладать силой эмоционального воздействия на читателя.

Эмоциональным воздействием языковые элементы любого уровня обладают только в системе текста, в определенной текстовой структуре, где они выступают не изолированно, а во взаимодействии с другими языковыми элементами в определенном контексте, протяженность которого различна — от микроконтекста словосочетания до целого текста. Иногда, как уже было сказано, в понятие контекста, необходимого для реализации художественного воздействия того или иного элемента, включаются и так называемые внетекстовые структуры.

Другой специфической чертой художественного текста как единицы эстетической коммуникации является его абсолютная антропоцентричность, т. е. познание и отражение мира в произведении художественной литературы направлено в первую очередь на познание человека, а все изображаемые художественные события есть средство его всестороннего показа. Даже в жанрах басни, сказки и т. п. изображение моделируется по законам человеческого бытия и проникнуто духом человеческого «я». Свои ценностные представления о человеке писатель — как центральный субъект художественно-познавательной деятельности — развивает прежде всего в системе образов создаваемых им действующих лиц. Читатель как завершающее звено духовно-практической деятельности по эстетическому овладению действительностью воспринимает эти образы и обогащает их субъективным смыслом в зависимости от собственных взаимоотношений с действительностью. Таким образом, категории автор — персонаж — читатель являются смысловыми центрами антропометрической структуры литературного произведения.

Как уже отмечалось, различные читатели извлекают из художественного текста неодинаковую по своему объему смысловую и эстетическую информацию. Восприятие художественной информации, а также интерпретация смысла произведения читателем зависят от его эрудиции, личных вкусов и пристрастий. Чтение художественной литературы — процесс творческий, который идет от живого созерцания конкретного, единичного и особенного персонажей к познанию их абстрактного, всеобщего, того, что составляет сущность человека и определяет его поведение,— к

познанию закономерностей социального порядка[1]. По-разному воспринимаются и интерпретируются одни и те же произведения в различные эпохи: современниками писателя и последующими поколениями читателей[2]. Трагедия И. В. Гёте «Фауст» актуальна и сегодня, однако она интерпретируется нашими современниками по-новому, с учетом исторического опыта человека XX века, что отражается и в современном прочтении и постановке трагедии режиссерами.

Это позволяет говорить о полисемантичности художественного текста как об одном из его свойств. Полисемантичность художественного текста наиболее ярко проявляется при толковании лирических стихотворений, в меньшей степени в прозаических фабульных текстах. В ряде случаев полисемантичность может быть результатом авторского замысла, автор предоставляет читателям возможность делать оценки и выводы. Однако любой художественный текст при всей полисемантичности имеет свое инвариантное ядро, которое не допускает диаметрально противоположных толкований текста.

Художественному тексту в большинстве случаев присуща полифункциональность. В нем может совмещаться несколько функций: эстетическая и философская (трагедия И. В. Гёте „Faust“, роман Т. Манна „Der Zauberberg“), эстетическая и историческая (романы Г. Манна „Die Jugend des Königs Henri IV.“, „Die Vollendung des Königs Henri IV.“) и др.

3. Художественный текст и норма литературного языка

«Литературный язык — это обработанная форма общенародного языка, обладающая в большей или меньшей степени письменно закрепленными нормами». В этом определении необходимо подчеркнуть: 1) историческую изменчивость самого понятия «обработанная форма» (в разные эпохи и у разных народов); 2) известную относительность представления о «закрепленности» норм литературного языка (при всей важности нормы — она подвижна во времени)[3]. Нормированность литературного языка охватывает все его уровни: лексико-семантический (отбор словаря, значение и употребление слов), грамматический (закономерности синтаксиса и морфологии), словообразовательный, а также орфографию и орфоэпию. Литературный язык противопоставляется диалектам, просторечию, жаргонам.

Создавая художественное литературное произведение, писатель использует в нем литературную норму своей эпохи. Таким

[1] *Левидов А. М.* Автор — образ — читатель. — Л., 1983. — С. 287.
[2] Ср. *Тураева З. Я.* Указ. соч.— С. 15.
[3] См.: *Будагов Р. А.* Литературные языки и языковые стили.— М., 1967.— С. 5.

образом, художественный текст всегда отражает закономерности литературного языка. Наиболее полное отражение норма литературного языка находит в художественных текстах больших национальных писателей. Но вместе с тем писатель творчески подходит к использованию нормы литературного языка: в художественном тексте мы встречаемся с семантически ненормативными сочетаниями слов, отклонениями от нормативного построения грамматических конструкций и предложений, с авторскими неологизмами. Отклонения от нормы в художественном тексте подчиняются определенному стилистическому заданию и становятся носителями художественной информации. Естественно, что все анормативное воспринимается получателем речи как таковое только на фоне определенной литературной нормы языка. Кроме того, писатель может включать в текст своего произведения элементы, находящиеся за пределами нормы литературного языка: диалектизмы, жаргонизмы, вульгаризмы. Эти лексические элементы включаются в прямую речь персонажей художественного произведения, в несобственно-прямую речь и служат созданию речевой характеристики героев, вычленению несобственно-прямой речи и т. д. В немецкой литературе для речевой характеристики персонажей широко употребляются также диалектальные грамматические формы, диалектальная орфоэпия (например, нижненемецкие формы в романе В. Бределя „Verwandte und Bekannte“, «баварски окрашенная» речь господина Перманедера в романе Т. Манна „Buddenbrooks“ и др.).

Со своей стороны «примененные писателем и реализуемые в его произведении правила семантического соединения слов, способы образного выражения или словесного изображения, приемы отбора и употребления предложений, формы и типы столкновения и смешения разных языковых стилей могут обогащать и расширять систему национально-литературного языка»[1].

Выдающиеся писатели каждого народа неизбежно влияют на становление и развитие нормы литературного языка. С одной стороны, своим авторитетом они способствуют созданию нормы, так как написанное ими воспринимается как некие образцы; с другой стороны, творчески используя норму, «нарушая» ее, они содействуют ее развитию. Влияние больших писателей особенно заметно в периоды интенсивного развития литературного языка.

Так, большое влияние на становление и развитие нормы немецкого литературного языка оказала национальная литература XVII—XVIII вв., в первую очередь ее крупнейшие представители И. В. Гёте и Ф. Шиллер. Язык литературных произведений этой эпохи воспринимается как репрезентативный и достойный подражания, своего рода языковой эталон.

Издатели двухтомной энциклопедии «Немецкий язык»[2] при-

---

[1] *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. — М., 1959. — С. 201.

[2] См.: Die deutsche Sprache. Kleine Enzyklopädie.— Leipzig, 1969.— Bd. I.— S. 256—263.

водят список слов, вошедших в словарный состав немецкого литературного языка из произведений писателей XVII—XIX вв. Часть этих слов является авторскими неологизмами, другие получили новую сферу распространения. Так, через произведения Г. Э. Лессинга вошли в литературный язык слова: bieder, Bücherwurm, empfindsam, Gauner, Maßregel, Rücksicht, tolldreist, zerstreut. И. В. Гёте не только ввел в языковой обиход ряд слов (таких, как: banal, behebig, Belletrist, Brimborium, Deutschtum, Trotzkopf, Wahlverwandtschaft, Weltkind, Weltliteratur), но и оказал воздействие на развитие словообразовательной нормы языка употреблением ряда субстантивированных прилагательных (das Vergängliche, Unzulängliche, Ewig-Weibliche), созданием усилительных композит (Hochgewalt, Hochgefühl, Vollgenuß, allbezwingend, Vollgewicht, allweltlich), композит-причастий с именным компонентом (sieggekrönt, schwarmumkämpft, hochgetürmt, erdgebeugt), расширением лексического наполнения префиксальных образований (erschlafen, bevorworten, entjauchzen, Uniform, Unfreude, Unmusik, Urfarbe, Urstein, Urform u. a. m.).

Благодаря Ф. Шиллеру изменилась сфера употребления существительных Ideal, Erscheinung, Geschmack, Anmut, Würde, получили распространение в языке словосочетания и композиты Aufrechterhaltung des Friedens, Recht der Stärke, Beistandsversprechen, Fraktionsgeist, Nationalcharakter, Selbsthilfe, Selbstverteidigung u. a. m.

Писатели-классики обогатили литературный язык большим количеством так называемых крылатых выражений, цитат-афоризмов, которые употребляются в современном немецком языке как особый вид экспрессивных фразеологизмов. Здесь в первую очередь следует назвать ряд цитат из трагедии И. В. Гёте „Faust“:

Was glänzt, ist für den Augenblick geboren;
Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.

Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen.

Das also war des Pudels Kern!

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine will sich von der andern trennen.

Grau, teurer Freund, ist alle Theorie
Und grün des Lebens goldner Baum.

Крылатым выражением стало также название 6-й книги романа „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ „Bekenntnisse einer schönen Seele“, предложение-цитата из драмы „Egmont“ „Das kommt mir spanisch vor“ и др.

Не менее известны афоризмы-цитаты из произведений Ф. Шиллера:

Der brave Mann denkt an sich selbst zuletzt.

Früh übt sich, was ein Meister werden will. („Wilhelm Tell“)

Auch ich war in Arkadien geboren. („Resignation")

Der Mohr hat seine Schuldigkeit getan,
Der Mohr kann gehen. („Die Verschwörung des Fiesco zu Genua")

Des Lebens ungemischte Freude
Ward keinem Irdischen zuteil. („Der Ring des Polykrates")

Seid umschlungen Millionen
Diesen Kuß der ganzen Welt! („An die Freude")

Raum ist in der kleinsten Hütte
Für ein glücklich liebend Paar. („Der Jüngling am Bache")

Эти и другие цитаты вошли в арсенал экспрессивно-выразительных средств литературного языка.

Крылатые выражения из произведений И. В. Гёте и Ф. Шиллера неоднократно использовали в своих трудах Карл Маркс и Фридрих Энгельс. Например:

In diesen ganzen Bekenntnissen einer schönen Seele wiederholt sich nur der eine „klare Begriff", daß Kinkel vom Embryo an ein großer Mann war. Die trivialsten Dinge, wie sie allen trivialen Leuten vorkommen, werden zu vielbedeutenden Ereignissen.[1]

Herr Radowitz ist *diesmal* selbst nach Berlin gegangen, wie es heißt, um endlich offen hervorzutreten und Premierminister zu werden. **Ein Ministerium Radowitz** — *das ist des Pudels Kern!*[2]

Hätte das Geld nicht mehr getan, als das deutsche Spähen nach Herzen und gleichen Seelen und *der Schillerschen kleinsten Hütte, in der für ein glücklich liebend Paar Raum ist*, um den Kredit zu bringen, so wären seine revolutionären Wirkungen schon anzuerkennen.[3]

Обогащение литературного языка писателями не ограничивается усвоением отдельных слов и выражений. Употребление новых сочетаний слов, новых конструкций, авторских неологизмов создает предпосылки для расширения нормы (нормы сочетаемости слов, нормы словообразования и т. п.), если новаторство писателя не противоречит внутренним законам функционирования языка, находится в русле основных тенденций его развития.

Таким образом, литературный язык и язык художественной литературы, который эксплицируется в художественном тексте, находятся в постоянном взаимодействии и взаимовлиянии.

---

[1] *Marx K., Engels Fr.* Werke. Berlin: Dietz Verlag, 1960. — Bd. 8. — S. 236.
[2] Ebenda, 1959. — Bd. 6. — S. 453.
[3] Ebenda, 1968. — Bd. 2. — S. 212.

II. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Как уже отмечалось, художественное литературное произведение — сложная структура. В литературоведении нет единого мнения относительно числа элементов этой структуры, однако в большинстве работ называются четыре основных элемента художественной структуры литературного произведения: идейное (иногда: идейно-тематическое) содержание, образная система, композиция (иногда сюда присоединяется сюжет), язык (речевой стиль). В ряде работ сюда включают также родовую и видовую (жанровую) форму и художественный метод[1]. Последнее представляется весьма обоснованным по причинам, на которые будет указано далее.

Поскольку любая структура — иерархия, то и элементы структуры литературного произведения находятся в отношении иерархического подчинения друг другу. Основная закономерность этого отношения — общая для многих структур, а именно: при наличии в структуре элементов плана содержания и элементов плана выражения первые определяют форму и систему последних. В литературном произведении идейно-тематическое (или шире: идейно-образное содержание) представляет план содержания и ему подчинены элементы плана выражения (композиция и язык / речевой стиль). В соответствии с этим отношением элементы плана содержания (идейно-образное содержание) называются стилеобразующими факторами, а элементы плана выражения — носителями стиля.

Сказанное можно проиллюстрировать, сопоставив, например, романы Генриха Манна „Der Untertan" и „Die Jugend des Königs Henri IV.", „Die Vollendung des Königs Henri IV.". Идейно-образное содержание этих романов определяет различия в языковом стиле романов одного писателя. Эти различия устанавливаются при сопоставлении сатирического описания кайзера Вильгельма и романтизированного описания короля Генриха IV, при сопоставлении прямой и несобственно-прямой речи Дидериха Геслинга и тех же форм речи героев дилогии о Генрихе IV и т. п.

Художественный метод (хотя его и трудно определить как некий «материальный» элемент структуры литературного произведения) также относится к стилеобразующим факторам художественного произведения. Ведь художественный метод — это принцип или система принципов отражения действительности художественным сознанием и воплощение этой действительности в художественных образах. Отображение действительности, ее образное художествен-

---

[1] См.: *Соколов А. Н.* Теория стиля.— М., 1971.— С. 62.

ное познание как основная сторона художественного метода определяет закономерности изображения, т. е. воплощение образа в материале (для нас — в языковом материале и структуре текста). Метод подчиняется мировоззрению художника.

Различия в художественном методе неизбежно сказываются на элементах плана выражения (художественной форме, композиции и языке произведения).

Так, уже названные романы Г. Манна различны по идейно-образному содержанию, но отображение действительности, образное художественное познание действительности автора в них единое — реалистическое.

И наоборот: в стихах И. Р. Бехера, связанных общностью темы и посвященных выдающимся личностям („Der Ringende. Kleist-Hymne" и „Thomas Mann"), различие в художественном методе (экспрессионистическом и реалистическом) определяет резкие различия в художественной форме стихотворений. Ср.:

Der Ringende. Kleist-Hymne

War's nicht in der Nacht,
Da der Blitz spritzende Garben schoß,
Zornfarbengroß
Mein dunkel Haus im Geheul wuchtscharfer Donner stand,
In der Nacht, da ein finster Wüterich seine blutnarbige Hand
Um dich blaues Land, mein deutsches Vaterland
Schloß...

....

O du, Leuchten des lachenden Lichts!
Grüßt dein Antlitz nicht
Im goldenen Rauch allen Frühling?!
Über Fluren, silberne Städte hin
Du Sonnenhauch allklarer Sommer!
O du, im Blütenregen!..
O du, auch in Julifülle der Frucht!

Thomas Mann. Zu seinem Besuch in Weimar

Als Du aus Deiner Heimat warst verbannt,
War sie Dir in die Fremde nachgezogen.
In Deiner Sprache hochgewölbtem Bogen
Wie über die Jahrhunderte gespannt,

Hat sich die Heimat in Dir heimgefunden
Und hat Dir ihr Geheimnis anvertraut.
Du warst ihr Wiegenlied und Glockenlaut
Und warst ihr Trost in allerschwersten Stunden.
Du hast bewahrt der Sprache Heiligtum,
Sie liebend so, wie nur der lieben kann,
Der sie durchlitt, die heimatlosen Zeiten.

Du, Deutschlands Ehre, und Du, Deutschlands Ruhm,

Willkommen in der Heimat, der befreiten,
Du, Deutschlands Ruhm und Ehre: Thomas Mann.

Первое стихотворение, написанное поэтом в период, когда его творческим методом был экспрессионистический, отличается гипертрофированно экспрессивным языком. Это проявляется как в синтаксисе (большое количество восклицательных предложений, экспрессивная форма обращения, эллиптические структуры), так и в лексике (употребление слов с экспрессивно-оценочным компонентом в структуре значения, оценочных эпитетов).

Вся вторая строфа насыщена гиперболизированно-экспрессивными образами. Резко различное количество слогов в стихотворных строках создает впечатление подвижного, меняющегося, взволнованного ритма.

Стихотворение „Thomas Mann" написано в годы зрелого реализма. Классическая форма сонета уже сама по себе является строгой и требовательной формой стиха. Все стихотворение патетично, однако форма выражения чувств сдержанна. И. Р. Бехер и здесь использует обращение, однако это обращение имеет совсем иной характер, чем в первом стихотворении: оно не связано с гиперболизированно-экспрессивной образностью, отсутствуют восклицательные предложения. Все стихотворение выдержано в спокойном тоне повествовательных предложений. Стихотворные строки имеют почти одинаковую протяженность, резкие переходы и смена ритма отсутствуют. Лексика возвышенна, но нет эмоциональной перегруженности тропов.

Таким образом, мы видим, что особенности художественного восприятия действительности писателем, его художественный метод неизбежно сказываются на языке произведения.

И, с другой стороны, общность художественного метода у ряда художников позволяет выявить какие-то общие закономерности в языке их произведений. Поэтому оказывается возможным говорить о языке реализма (или: реалистических произведений), языке романтизма, языке модернизма.

Язык реализма максимально использует ресурсы национального языка, как его литературную норму, так и разговорно-обиходные, просторечные и даже диалектальные формы и лексику. В языке реалистических произведений отражаются социальные и исторические черты языковой нормы эпохи, он обладает широкими возможностями индивидуализации речи героев. Используется характерологическая лексика. Языковые образы при всем их многообразии и индивидуальности доступны широкому кругу читателей.

Язык романтизма почти полностью лишен социальных и индивидуально-характерологических черт, ибо «голос романтика — это голос представителя человечества»[1]. Зато в языке романтиков велико значение и распространенность тропов, особенно метафо-

---

[1] *Ахманова О. С.* и др. Указ. соч — С. 59.

ры как средства романтического преобразования действительности. Язык романтизма литературен, с тенденцией к усложнению языковых структур, созданию сложных метафорических и символических образов.

Язык различных направлений модернизма объединяет противопоставление поэтического языка языку бытовому. Поэтический язык модернизма — это, с одной стороны, система сложных символических и аллегорических образов, которые не всегда поддаются расшифровке, и построение многокомпонентных, разветвленных предложений-периодов; с другой стороны, это разрушение языковых структур, деструкция, доводимая в ряде случаев до абсурда. В произведениях некоторых представителей современного авангардизма язык становится самоцелью, своего рода игрой. Создаются произведения, лишенные идейно-тематического содержания, их «главным героем» становится язык. Нарушается основной закон структуры художественного произведения — единство формы и содержания. Такие творения перестают быть произведениями искусства. Приведем в качестве примера отрывок из произведения современного австрийского писателя-авангардиста Петера Хандке.

Ich bin auf die Welt gekommen. Ich bin geworden. Ich bin gezeugt worden. Ich bin entstanden. Ich bin gewachsen. Ich bin geboren worden. Ich bin in das Geburtenregister eingetragen worden. Ich bin älter geworden.

Ich habe mich bewegt. Ich habe Teile meines Körpers bewegt. Ich habe meinen Körper bewegt. Ich habe mich auf der Stelle bewegt. Ich habe mich von der Stelle bewegt. Ich habe mich von einem Ort zum anderen bewegt. Ich habe mich bewegen müssen. Ich habe mich bewegen können.

Ich habe meinen Mund bewegt. Ich bin zu Sinnen gekommen. Ich habe mich bemerkbar gemacht. Ich habe geschrien. Ich habe gesprochen. Ich habe Geräusche gehört. Ich habe Geräusche unterschieden. Ich habe Geräusche erzeugt. Ich habe Laute erzeugt. Ich habe Töne erzeugt. Ich habe Töne, Geräusche und Laute erzeugen können. Ich habe sprechen können. Ich habe schreien können. Ich habe schweigen können.

Ich habe gesehen. Ich habe Gesehenes wiedergesehen. Ich bin zu Bewußtsein gekommen. Ich habe Gesehenes wiedererkannt. Ich habe Wiedergesehenes wiedererkannt. Ich habe wahrgenommen. Ich habe Wahrgenommenes wiederwahrgenommen. Ich bin zu Bewußtsein gekommen. Ich habe Wiederwahrgenommenes wiedererkannt.

(*P. Handke*. „Selbstbezichtigung“)

Еще дальше идут в разрушении художественного литературного произведения представители так называемой «конкретной поэзии», которые доводят до абсурда игру со словом, лишая язык его основных функций как средства коммуникации и выражения мысли.

1.	2.
kein fehler im system	kein fehler im system
kein efhler im system	kein fehler imt sysem
kein ehfler im system	kein fehler itm sysem
kein ehlfer im system	kein fehler tmi sysem
kein ehlerf im system	kein fehler tim sysem
kein ehleri fm system	kein fehler mti sysem
kein ehleri mf system	kein fehler mit sysem
kein ehleri ms fystem	3.
kein ehleri ms yfstem	kein system im fehler
kein ehleri ms ysftem	kein system mir fehle
kein ehleri ms ystfem	keiner fehl im system
kein ehleri ms ystefm	keim in system fehler
kein ehleri ms ystemf	sein kystern im fehler
fkei nehler im system	ein fehkler im system
	seine kehl im fyrsten
	ein symfehler im sekt
	kein symmet is fehler
	sey festh kleinr mime

(*E. Gomringer.* „3 Variationen zu 'kein fehler im system'")

Композиция художественного литературного произведения является в свою очередь структурой, состоящей из ряда взаимосвязанных компонентов. Термин «композиция» не имеет в литературоведении однозначного толкования[1]. Иногда под композицией понимается чисто внешнее членение произведения на главы, части, акты и т. п. В других случаях композиция отождествляется с сюжетом произведения, его фабулой. Поэтому необходимо более точно устанавливать, что входит в объем этого термина.

Под композицией понимается все построение художественного произведения, определенная система средств раскрытия, организации образов, их связей и отношений, характеризующих жизненный процесс, показанный в произведении. Композиционные принципы построения каждого литературного произведения обусловлены как закономерностями отражаемой действительности, так и мировоззрением, художественным методом автора, а также конкретными идейно-эстетическими задачами, поставленными автором в данном произведении.

Это общее определение может быть конкретизировано, если обратиться к анализу компонентов, составляющих в их взаимодействии композицию произведения.

«Единицей же композиции, *компонентом*, является, по основательному мнению ряда теоретиков, такой элемент, отрезок произведения, в рамках или границах которого сохраняется одна опре-

[1] Ср. определение композиции Л. И. Тимофеевым (Основы теории литературы. — М., 1976. — С. 155—158), Г. Н. Поспеловым (Введение в литературоведение. — М., 1976. — С. 178—179), В. В. Кожиновым (Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. — М., 1964. — С. 433—434).

деленная форма (или один способ, ракурс) литературного изображения. С этой точки зрения в литературном произведении можно выделить элементы динамического повествования, статического описания или характеристики, диалога персонажей, монолога и так называемого внутреннего монолога, письмо персонажа, авторскую ремарку, лирическое отступление и т. п.» (В. Кожинов).

Каждый из этих компонентов имеет свою функцию, свою содержательную и языковую специфику. Их последовательность и взаимосвязь в произведении и составляет его композицию. Простейшие единицы композиции соединяются в более сложные, так, портрет может слагаться из элементов повествования, описания, характеристики. Еще более крупной единицей композиции является сцена, которая составляется из повествования и диалога персонажей, описания и повествования, в которое включается внутренний монолог персонажа и т. д. Композиция целого произведения — это сложная взаимосвязь и взаимодействие сцен, которые могут объединяться в главы, части, акты произведения.

Приведенная трактовка термина «композиция» и структуры композиции художественного литературного произведения показывает подчиненность композиции элементам плана содержания, но позволяет также сделать вывод о содержательной значимости самой композиции, ибо от того, как композиционно организовано произведение, зависит реализация авторского замысла. Выделение перечисленных компонентов объясняет, почему композиция причисляется к носителям стиля в произведении художественной литературы.

Родовая и жанровая формы как элементы плана выражения также являются носителями стиля, однако носителями стиля более высокого уровня, чем индивидуально-речевой стиль. Род или жанр имеет предписывающую функцию для основных закономерностей построения текста того или иного рода или жанра.

Уже каждая из трех основных родовых форм литературных произведений — эпос, лирика и драма — накладывает определенные ограничения на их структуру. В первую очередь произведения эпики, лирики и драмы различаются по своему построению, т. е. по композиционному оформлению. Композиция наиболее тесно связана с родом литературного произведения и зависит от него. Но и другие элементы плана выражения (т. е. индивидуально-речевой строй произведения) в известных пределах регламентируются родовой формой. Менее всего регламентирующая роль родовой формы сказывается на индивидуально-речевом строе прозаических эпических произведений[1]. Авторы эпических прозаических произведений неограниченно пользуются всеми ресурсами литературного языка, а также лексикой и грамматическими фор-

---

[1] Характеристика эпического, драматического и лирического как родовых форм и способов повествования дана в гл. VIII настоящего пособия.

мами, лежащими за его пределами. В композиции произведения используются самые различные комбинации ее простейших компонентов.

Однако конкретные жанровые формы прозаических произведений определяют их композиционную, а иногда и языковую форму. К таким жанровым формам относятся роман в письмах, роман-дневник, рассказ-притча, рассказ — обрамленное повествование (Rahmenerzählung).

В лирическом (поэтическом) произведении автор регламентирован строением строфы, ритмом, рифмой. Использование слова, построение образно-переосмысленных словосочетаний, структура предложения подчинены не только элементам плана содержания, но и в определенных пределах структуре поэтической формы[1]. Жанровые формы поэтических произведений, как, например, сонет, мадригал или ода, регламентируют также архитектонику стиха.

Драматическая родовая форма предписывает монолого-диалогическое построение текста с включением авторских ремарок. Авторские ремарки лаконичны, имеют структуру простых, малораспространенных либо эллиптических предложений и не могут выполнять те функции, которые выполняет авторское повествование или описание в эпическом тексте. Характеристика действующих лиц создается главным образом их речью, поэтому индивидуализация речи персонажей является одной из основных задач драматурга.

Определение перечисленных элементов структуры художественного литературного произведения не является окончательным решением этого сложного вопроса. Возможно выделение еще каких-то элементов этой структуры, тем более что каждый из названных элементов далеко не элементарен и образует свою собственную микроструктуру[2]. Так как элементы плана содержания и плана выражения образуют структуру, в художественном литературном произведении они неотделимы друг от друга и взаимозависимы. Идейно-тематическое содержание не реализуется вне системы образов, а система образов рождается из взаимодействия элементов художественной формы. В этом взаимодействии реализуется связь формы и содержания, идейного и художественного в литературном произведении.

---

[1] См.: *Пустовойт П. Г.* От слова к образу.— Киев, 1974.— С. 141.

[2] Так, например, профессор В. Г. Адмони называет напряжение элементом структуры художественного литературного произведения. Он выделяет как его формы: 1) сюжетное напряжение, 2) эмоциональное напряжение, 3) глубинное напряжение (см. *Адмони В. Г.* Структура предложения и строение художественного литературного произведения // Лингвистика текста. Материалы научной конференции. — М., 1974. — Ч. I. — С. 11—13). То, что напряжение свойственно художественному литературному произведению, не подлежит сомнению. Но является ли напряжение элементом его структуры, вопрос спорный. Может быть, это определенный результат эмоционального воздействия структуры ХЛП на читателя.

III. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТОВОГО ЦЕЛОГО

Каждый текст уникален, но строится по определенным закономерностям, которые предписываются функциональным стилем, жанровой принадлежностью текста, его основным коммуникативным заданием и тематической структурой. Тематическая структура текста не однородна, она складывается из ряда взаимосвязанных тем, среди которых можно выделить микротемы (развернутое определение, ограниченный объект описания и т. п.) и макротемы (совокупность связанных между собой обстоятельств рассуждения, дискурс; ряд связанных между собой дискурсов; параграфы, разделы текста)[1]. Микро- и макротемы связаны друг с другом теми же зависимостями, что и микро- и макроструктуры. Однако между микротемами /макротемами и микроструктурами/ макроструктурами нет прямой пропорциональной зависимости: абзац как макроструктура может быть как политематическим, так и монотематическим.

Каждый текст может быть рассмотрен с точки зрения его структурной и семантической организации. Оба аспекта рассмотрения тесно связаны между собой, и одни и те же элементы языкового уровня могут служить средствами как структурной, так и семантической организации текста. Так, лексический повтор, выступая средством повторной номинации, служит семантической организации текста. Но тот же лексический повтор, входя в предложения, следующие друг за другом, является средством цепной синтаксической связи между предложениями.

1. Семантическая организация текста

«Единицей семантической организации текста в денотативном аспекте является обозначение (или номинация), как связь между языковым элементом и обозначаемым им внеязыковым объектом»[2]. С точки зрения именуемого объекта различаются одно-объектные и разнообъектные номинации. И те, и другие участвуют в семантической организации текста.

Наличие в следующих друг за другом предложениях слов и словосочетаний, которые обозначают один и тот же объект или отношение между объектами, способствует семантической организации текста. Лексические единицы или словосочетания, между

---

[1] См.: *Колшанский Г. В.* О смысловой структуре текста // Лингвистика текста. Материалы научной конференции. — М.: МГПИИЯ им. М. Тореза, 1974, — Ч. I.— С. 141.

[2] *Гак В. Г.* О семантической организации повествовательного текста // Лингвистика текста. Научные труды МГПИИЯ им. М. Тореза. — М., 1976. — Вып. 103. — С. 6.

которыми существует отношение семантической эквивалентности, получили в работах немецких исследователей текста название «топиков» (Topiks). Топики образуют в тексте «топиковые цепочки» (Topikketten). В работах советских лингвистов более употребителен термин «номинационная цепочка». На базе топиковых цепочек происходит «топикализация», т. е. семантическая организация текста. В каждом тексте образуются несколько номинационных цепочек на основе разнообъектных номинаций, совокупность номинационных цепочек создает так называемую изотопию текста[1]. Элементы номинационных цепочек (Topikketten) связаны между собой лишь парадигматическими, но не синтагматическими отношениями.

Э. Агрикола и вслед за ним В. Флейшер и Г. Михель указывают на следующие языковые средства образования топиков и топиковых цепочек:

1. Повтор слова или словосочетания:

Wenn **Nebel** über den Feldern und über dem Dorf lag, machte *Großvater* ein Kreuz in den Kalender. „**Nebel** gibt nach hundert Tagen Regen", behauptete *er*.

(*E. Strittmatter*. „Kalendersterne")

2. Вариированный повтор:

Aber vollkommener, umfangreicher noch als unser *Material an Torngasuk-Dochten* ist die *Sammlung der Lampen*...

Doch damit gab ich mich nicht zufrieden. Ich hatte den Ehrgeiz, in *meine Sammlung* nicht nur *feststehende Typen von Lampen und Dochten* aufzunehmen, sondern auch aufschlußreiche Variationen, besonders geglückte oder mißglückte Exemplare. ...

(*S. Lenz*. „Die Lampen der Eskimos")

3. Местоименный повтор, т. е. субституция существительного местоимением:

Mein Sohn Matthes schenkte mir *zwei kleine Schiffe. Sie* sind aus Staniolpapier. ... (*E. Strittmatter*. „Die kleinen Schiffe")

4. Эллиптический повтор (опускается один из компонентов словосочетания):

Galilei: Während der Gerichtsvollzieher, Herr Cambione, schnurgerade auf uns zukommt, indem er *was für eine Strecke* zwischen zwei Punkten wählt?

Andrea: *Die kürzeste.* (*B. Brecht*. „Leben des Galilei")[2].

---

[1] См.: *Agricola E.* Semantische Relationen im Text und im System.— Halle (Saale), 1975. — S. 27 ff.; *Fleischer W., Michel G.* Stilistik der deutschen Gegenwartssprache. — Leipzig, 1975. — S. 193 ff.

[2] Примеры к пунктам 4 и 6 взяты из книги В. Флейшера и Г. Михеля. См.: Указ. соч. — С. 194—196.

5. Синонимический подхват:

а) употребление узуальных синонимов:
„Willst du nicht den *Fernsehkasten* einschalten?"
„Wenn du magst."
Sie erhob sich und ging zum *Fernsehapparat.*

(*W. M. Diggelmann.* „Vorbereitungen für das Hochzeitsfest")

б) варьирование композиты и одного из ее компонентов:

Das Volk braucht Freunde, die nichts anderes kennen wollen als nur ihr Volk. *Volksdienst* geht über *Parteidienst.* Dem *Volk* uneigennützig dienstbar, wird eine *Partei* am erfolgreichsten sein.

(*H. Mann.* „Einheit!")

в) употребление слов, связанных отношением включения (гиперо-гипонимическим отношением):

Tony war im *Schlafrock;* sie schwärmte für Schlafröcke. Nichts erschien ihr vornehmer als ein elegantes *Negligé,* und da sie sich im Elternhause dieser Leidenschaft nicht hatte überlassen dürfen, frönte sie ihr nun als verheiratete Frau desto eifriger. Sie besaß drei dieser schmiegsamen und zarten *Kleidungsstücke,* ...

(*Th. Mann.* „Buddenbrooks")

г) употребление слов, связанных тематической или семантической общностью:

Ein *Wildschwein* wühlte im kieseligen Schilf. Der *Schnauzerhund* spitzte die Ohren und knurrte, und die *Stute* blähte die Nüstern und schnaubte, und das *Fohlen* suchte Schutz bei der Mutter.

(*E. Strittmatter.* „Nebelzauber")

е) употребление антонимов:

Die *Kinder* waren sofort einverstanden und schleppten gleich sieben Vitrinen in ihre Zimmer. Diesmal kamen die *Eltern* nicht, um sich bei Bonus zu bedanken; ...

(*M. Walser.* „Die Rückkehr eines Sammlers")

6. Перифраз элемента топика (более характерен для научных текстов):

Noch weit mehr als die Wellenbewegung müssen von der Schiffahrt und dem Küstenschutz *die Gezeiten* beachtet werden. *Dieser regelmäßige Wechsel von Ebbe und Flut* ist an allen Küsten des offenen Meeres und der Randmeere zu verspüren... (Grundzüge der allgemeinen physischen Erdkunde)

В образовании топиковых отношений (номинационных цепочек) основная роль принадлежит существительным, местоимениям и субстантивным словосочетаниям.

Проиллюстрируем сказанное текстовым примером.

„Kaum warst du weg, da kamen *die Kraniche*", sagte der Nachbar, und seine Augen glänzten jungenhaft.

Fünfzig Kraniche waren über unser Vorwerk gezogen. Wir haben nur Anspruch auf *sechs,* und *diese sechs Kraniche* erkennen von hoch aus den Wolken ihr Brutgebiet, und *sie* gehen nieder, während *der große Kranichkeil* weiterzieht. *Zwei weitere Paare* sondern sich in den Bruchwäldern am Krugsee ab, und *der ziehende Schof* wird kleiner, und *die Schenkel des Keils* werden kürzer.

Wir ritten hinaus, wollten *den ersten Kranichruf* hören und des Frühlings sicher sein. Aber es war noch kalt, die Sonne war von dicken Wolken verdeckt, und wir fanden *die Kraniche* nicht in ihrem Revier; denn es gab dort noch kein Hälmchen Grüngras.

Am Nachmittag des nächsten Tages verschnitt ich Obstbäume, und die Sonne kam aus den Wolken, und *die Kraniche* kreisten am Himmel. S i e trompeteten über unserem Vorwerk, und es waren *acht Vögel,* obwohl wir nur Anspruch auf s e c h s hatten. *Zwei Jungkraniche vom Vorjahr* waren *mit den Alten* gekommen und versuchten sich in unserem Revier einzunisten.

Da machten wir uns stolz und blähten uns lokalpatriotisch, und auf der Lokalseite unserer Zeitung stand, daß es uns vergönnt ist, *den größten kontinentalen Vogel* zu haben.

(*E. Strittmatter*. „Die Kraniche")

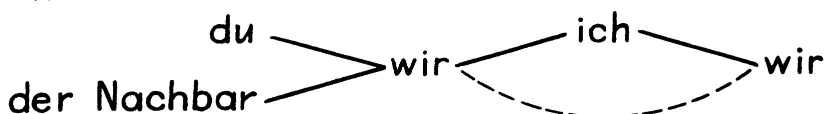
Приведенная миниатюра Э. Штритматтера, рассказ о журавлях, содержит одну сквозную многочленную номинационную цепочку, первый элемент которой вынесен в заголовок.

Она репрезентирует основную тему рассказа. Цепочку начинает прямая номинация объекта die Kraniche. Далее ее структура такова: fünfzig Kraniche — sechs — diese sechs Kraniche — sie — der große Kranichkeil — zwei weitere Paare — der ziehende Schof — die Schenkel des Keils — den ersten Kranichruf — die Kraniche — die Kraniche — sie — acht Vögel — zwei Jungkraniche vom Vorjahr mit den Alten — den größten kontinentalen Vogel.

В номинационной цепочке представлены различные виды повтора: простой (die Kraniche — die Kraniche), вариированный (die Kraniche — fünfzig Kraniche — diese sechs Kraniche), местоименный (die Kraniche — sie), эллиптический (fünfzig Kraniche — sechs); употребление композит с компонентом Kranich (der große Kranichkeil — zwei Jungkraniche); синонимический подхват (der große Kranichkeil — der ziehende Schof), употребление слов с отношением включения (die Kraniche — die Vögel); употребление перифраза (die Kraniche — den größten kontinentalen Vogel).

Вторую и третью номинационные цепочки образуют обозначения рассказчика и второго действующего лица. Эти две цепочки не многочленны, однако они также являются семантическими скрепами рассказа. Первичная номинация рассказчика необычна: это местоимение du, включенное в прямую речь второго действующего лица: der Nachbar. Эти разнообъектные номинации

объединяются местоимением wir, а затем вновь расчленяются вводом местоимения ich:



Последующий переход к wir не дает оснований утверждать, относится ли оно к двум лицам или имеет обобщенное значение.

Для произведений малых форм (короткий рассказ, эссе, стихотворение) характерна семантическая организация текстового целого двумя-тремя сквозными номинационными цепочками, которые представляют основной тематический стержень текста. Вокруг них выстраиваются топиковые цепочки, в которых реализуются отдельные микротемы. Эти топики охватывают лишь часть текста, иногда они концентрируются в пределах одного предложения.

Так, рассказ М. Вальзера „Die Rückkehr eines Sammlers" открывается именем собственным героя рассказа:

Alexander Bonus, der wegen eines Herzleidens schon früh pensioniert war...

Далее герой на протяжении всего рассказа называется по имени с небольшими вариациями: Alexander Bonus — Bonus — Herr Bonus. Имя собственное и его местоименный субститут образуют первую сквозную номинационную цепочку в рассказе.

В центре повествования находится не сам герой, а его коллекция птичьих перьев, которую он собирал долгие годы и для которой не может найти места в трудное послевоенное время. Первичная номинация коллекции в тексте — seine an verschiedenen Orten lagernde Sammlung, повторная — seine Federsammlung, третья — Sammlung von Vogelfedern. Далее в тексте обозначение коллекции обогащается новыми деталями, но базируется на двух существительных: Feder и Sammlung. Они же выступают в качестве конституентов большого числа словосочетаний, которые, являясь разнообъектными и однообъектными номинациями, формируют тему «коллекция», например: ein Teil seiner Sammlung, alle anderen Stücke seiner Sammlung, um der Vielfalt seiner Sammlung, alle Federn seiner Sammlung, die rohe Auslagerung seiner Sammlung и т. д. Словосочетания с этими существительными и адекватные им по семантике композиты концентрируются в пределах одного абзаца или даже одного предложения: Nicht einmal *die stolzen weißen Federsträuße des Tropikvogels* und *die schlanken schwarzen Kormoranfedern* hatten Aussicht, für immer in seiner Sammlung bleiben zu dürfen. (M. Walser)

... das sei doch ein Schmuck, so eine Vitrine mit *Steinadlerfedern*, oder vielleicht die *mit den Federn des Schlangenbussards,* bitte, sie können sich's raussuchen. (M. Walser)

Третью тематическую номинационную цепочку образуют словосочетания с существительными Eltern и Kinder. Первым звеном

этой цепочки является словосочетание die beiden Familien, за которым следуют: die Kinder der beiden beobachtenden Familien, die Eltern der sieben Kinder, die zeitweilige Abwesenheit ihrer Kinder, in den Zimmern ihrer Eltern, die Kinder der beiden Familien, die Eltern der Kinder, die Eltern der sieben Kinder, dem kleinen Trupp der Eltern und Kinder.

Эти словосочетания связаны с планом действия в рассказе. Шесть из них служат для обозначения действующих лиц, вокруг которых развивается основная сюжетная линия. Они рассредоточены в тексте, структура словосочетаний не усложняется, т. е. обозначения не «развиваются», не обрастают новыми дополнительными деталями. Их основная функция — функция расчлененной номинации субъекта или объекта действия.

Словосочетания каждой из групп функционируют во всем тексте рассказа и служат его семантической организации.

Проследить образование и взаимодействие номинационных цепочек в произведениях больших форм задача очень сложная и трудоемкая, ибо развернутость и тематическая многоплановость повествования, естественно, ведет к образованию большого числа тематических цепочек, связанных с реализацией многочисленных микротем в тексте.

Однако и в тексте романа, например, возможно вычленение сквозных номинационных цепочек, которые связаны с образами главных действующих лиц.

2. Структурно-синтаксическая организация текста

Каждое текстовое целое строится по общему принципу введения семантически и синтаксически завершенных структур низшего уровня в структуры более высокого уровня. Хотя вопрос о структурных единицах текста продолжает оставаться дискуссионным, наименьшей самостоятельной единицей текста признается предложение. Схематически структурную схему текстового целого можно представить следующим образом: предложение → абзац → глава → часть → текстовое целое. Предложения в абзаце и абзацы между собой связаны не только на логическом и тематическом уровнях, но и на языковом. Конкретные языковые средства связи между предложениями в тексте описаны в специальной литературе, и мы не будем на них останавливаться[1].

Укажем лишь на общие принципы реализации связи между предложениями внутри абзаца и между абзацами.

1. Цепная связь. П р и ц е п н о й с в я з и п р о и с х о д и т с ц е п л е н и е к а ж д о г о п р е д л о ж е н и я с п о с л е д у ю щ и м (и л и п о с л е д у ю щ и м и) ч е р е з о д и н

[1] См.: *Сильман Т. И.* Проблемы синтаксической стилистики. — Л., 1967; *Солганик Г. Я.* Синтаксическая стилистика. — М., 1973; *Fleischer W., Michel G.* Stilistik der deutschen Gegenwartssprache.— Leipzig, 1975.

из языковых элементов структуры предложения.

Например:

Mein breites Bett ohne Kopfteil und Fußteil steht unter der Dachschräge. Beim Schlafen stemm ich die Füße gegen den Giebel. Am Giebel hängt außen ein Starenkasten. Am Morgen, wenn die Stare erwachen, plustert das Weibchen sich über der Brut. Geräusch und Rumor wie vom Essenkehrer. Das Klappern im Kasten teilt sich der Giebelwand mit. Meine Füße erwachen. Ich werde wach. Mein Tag beginnt beim Ausflug der Stare. Sie suchen nach Würmern; ich suche nach Worten.

(*E. Strittmatter.* „Mein Bett")

В приведенном текстовом целом, состоящем из одного абзаца, первое предложение связано со вторым повтором местоимений 1-го лица (mein — ich), синонимическим повтором (die Dachschräge — der Giebel), тематической сопряженностью слов (das Bett — schlafen). Второе предложение связано с третьим контактно расположенным повтором существительного der Giebel, третье с четвертым — композитой der Starenkasten и существительным der Star. Следующие предложения связаны семантическим повтором (глагол plustern, существительные Geräusch, Rumor, субстантивированный инфинитив das Klappern объединяются общей семой «производить шум, звук» в их значении).

На этом цепная связь прерывается, и не случайно: хотя текст и не членится на абзацы, здесь начинается новая микротема. Последующие предложения опять связаны цепной связью: 1) meine Füße — ich; erwachen — werde wach; 2) ich — mein; 3) die Stare — sie; suchen — suche.

Как видно из примера, цепная связь между предложениями осуществляется главным образом за счет уже знакомых нам видов повтора: лексического, синонимического (семантического) и местоименной связи. Средствами цепной связи являются также местоименные наречия и союзы.

На принципе цепной связи может строиться и объединение абзацев в тексте. Наиболее типичные виды этой связи: наличие связующих элементов на стыке абзацев (концовка → зачин следующего) или в зачине последующего абзаца с одним из элементов предыдущего абзаца.

Например:

Frühsommermorgen — doch die Sonne ist fern, und der Himmel ist grau und voll Wasserdampf, und der Dampf kühlt sich ab, und er wird *zu Regen.*

Es regnet vom ersten Taglicht an, und die Kühe stehn unter den Bäumen und glänzen und triefen und kaun ihre Nachnahrung wieder.

(*E. Strittmatter.* „Tran")

2. Параллельная связь. Второй принцип связи между предложениями — параллельная связь. Предложения при этой связи не сцепляются, а в зависимости от лексического наполнения конструкций сопоставляются или противопоставляются одно другому[1].

Например:

Es dämmerte, und die Mutter stieg in den Keller, um noch etwas fürs Abendbrot heraufzuholen. In den Wiesen bellte ein Rehbock, und mein Sohn Matthes, der gewaschen am Tisch saß, sprang auf und rannte hinaus, um den Rehbock zu sehen.

Es wurde dunkel; er kam nicht heim. Die Mutter rief ihn und ging ihn suchen; sie fand ihn nicht und kam murrend zurück.

Der Vollmond ging auf, und Matthes kam heim; er hatte die ersten Veilchen gepflückt. Sie dufteten süß aus der schmutzigen Faust.

(*E. Strittmatter*. „Veilchen")

Весь текст приведенной миниатюры построен на принципе параллельной связи. Начальные предложения каждого из абзацев имеют параллельную структуру. Это сложносочиненные предложения, состоящие из двух элементарных предложений. Каждое первое предложение паратаксиса имеет структуру «подлежащее — сказуемое». В двух первых предложениях параллелизм усиливается анафорой безличного местоимения, а во всех трех — семантическим климаксом в обозначении времени суток. Второй член паратаксиса имеет в каждом из трех предложений структуру «подлежащее — сказуемое — локальное обстоятельство» (с вариантом+инфинитивная группа в функции обстоятельства цели в первом предложении). В первом и третьем предложениях параллелизм усиливается анафорой союза. Второе и третье предложения совпадают по лексическому составу и противопоставлены друг другу по признаку аффирмативности — негативности. Элементарные предложения в каждом из начальных предложений сопоставимы и по общей семантике: состояние природы — действия человека.

Параллелизм структуры предложений можно отметить и внутри абзацев. Так, в первом абзаце первое предложение — паратаксис с союзом und, второе элементарное предложение распространено инфинитивной группой в функции обстоятельства цели. Ту же общую структуру имеет второе предложение абзаца: паратаксис с союзом und, во втором элементарном предложении имеется инфинитивная группа в функции обстоятельства цели.

Во втором абзаце оба предложения — сложносочиненные, бессоюзные. Во втором сложносочиненном предложении оба элементарные предложения имеют параллельную структуру и противо-

---

[1] См.: *Солганик Г. Я.* Указ соч. — С. 132—134.

поставлены друг другу по признаку аффирмативности — негативности.

Таким образом, отношения сопоставления и противопоставления связывают как отдельные предложения, так и все три абзаца текста.

Параллельная связь осуществляется главным образом с помощью синтаксических средств. Ведущую роль играет параллелизм синтаксической структуры в предложениях. Анафорический зачин предложений или абзацев, частичное или полное совпадение лексического состава, общий принцип связи между элементарными предложениями, единый временной план или симметрия в распределении временных форм усиливают параллелизм структуры текста.

Противопоставление как подвид параллельной связи осуществляется введением отрицания и отрицательных местоимений в параллельные структуры, антонимичными элементами в лексическом наполнении структуры, противопоставленностью модальности высказывания.

В структуре текста наиболее часто встречается сочетание обоих принципов связи. Они могут выступать в сочетании внутри одного абзаца и как средства связи между абзацами. Возможно и такое текстовое строение, когда абзацы связаны параллельной связью, а внутри абзацев преобладает цепная связь между предложениями (обратное встречается редко).

3. Заголовок как организующий элемент текста

Первым знаком художественного произведения является его заголовок. В содержательной структуре произведения заголовку принадлежит существенная роль: он передает в концентрированной форме основную его (произведения) тему или идею. Данная функция заголовка обусловливает его связь со всем текстом, а также возможность реализации смысла заголовка в полном объеме только в его ретроспективном прочтении, т. е. после реализации всех линий связи «заголовок — текст».

Полисемия слова, а в известных пределах и полисемия словосочетания, использование окказиональных образований (слов или словосочетаний) в качестве заголовка также определяют необходимость учитывать связь «заголовок — текст», ибо в ряде случаев актуализация того или иного лексико-семантического варианта заглавного слова, однозначное декодирование семантики окказионального образования оказывается возможным только на базе целого текста[1].

Так, заголовки „Der Umweg der Pilze“, „Mathematik einer

---

[1] См.: *Кухаренко В. А.* Стилистическая организация художественного прозаического текста // Лингвистика текста. Научные труды МГПИИЯ им. М. Тореза. — М., 1976. — Вып. 103. — С. 54.

kleinen Kiefer" (E. Strittmatter. „Schulzenhofer Kramkalender") вообще не могут быть декодированы до знакомства с текстом. И только ретроспективно, прочтя весь текст, читатель понимает значение ненормативного заглавного словосочетания и смысл заглавия.

Но если заголовок и имеет однозначную семантику, в полном объеме смысла он воспринимается только ретроспективно: заглавное слово или словосочетание обогащается в тексте эмоциональными коннотациями. Даже известные географические имена испытывают на себе «приращение смысла», если они употреблены в заголовке художественного текста. В эссе В. Борхерта „Hamburg" или „Die Elbe" эти географические имена, вынесенные в заголовки, приобретают дополнительный смысл обозначения родины, места, где человек жил, любил и страдал, т. е. из нейтральных превращаются в эмоциональные обозначения, сочетающие конкретизирующее и генерализирующее значение.

Текст произведения может выявить иронический смысл заголовка. Так, иронический смысл заголовка рассказа Г. Кунерта „Das Bild der Schlacht am Isonzo" создается благодаря столкновению существительного das Bild в его свободном значении и устойчивого словосочетания sich ein Bild machen, которое включено в заключительное предложение рассказа. Создается ироническое противопоставление заголовка и концовки рассказа.

Начало рассказа З. Ленца „Ein Haus aus lauter Liebe" дает основание толковать его заголовок как восхищение семьей, где все искренне любят друг друга. Однако по мере развития действия показывается лживость отношений в буржуазной семье и раскрывается «второй слой» значения заголовка — его иронический смысл. Текст рассказа разрушает первоначальные положительные коннотации, связанные с заголовком.

Каждый заголовок выполняет тематизирующую функцию в тексте. При этом можно выделить наиболее типичные случаи наименования художественного произведения по одному или нескольким компонентам содержательной структуры произведения: называется основное действующее лицо (или группа лиц), событие (или события), которое является центром фабульного действия, время или место действия. Заголовок, имеющий структуру словосочетания или предложения, может называть сразу два (или более) компонента содержательной структуры произведения.

Кроме тематизирующей, заголовок может иметь символизирующую функцию в тексте. Символический смысл заголовка формируется в пределах всего текста. При этом возможно развитие и даже трансформация символического смысла заголовка. Так, в новелле Ф. Фюмана „Böhmen am Meer" употребление этого нереального географического понятия в качестве заголовка объясняется эпиграфом. Однако в новелле этот заголовок получает символический смысл, который трансформируется с развитием фабулы: в период фашизма „Böhmen am Meer" символизирует захватнические планы фашистов, в послевоенные

годы, в годы строительства ГДР „Böhmen am Meer" становится символом родины для немцев, которые переселились из Судетской области на берег Балтийского моря и здесь, в ГДР, обрели свою новую социалистическую родину.

Заголовок может сочетать тематизирующую и оценочную функции. Такое сочетание свойственно заголовкам, две части которого связаны союзом oder: H. von Doderer „Zwei Lügen oder eine antikische Tragödie auf dem Dorfe", S. Lenz „Die Lampen der Eskimos oder die Leiden eines Spezialisten".

В некоторых случаях заголовок связан с содержательной структурой рассказа лишь ассоциативной связью. Так, Г. де Бройн использует в качестве заголовка обозначение известного мифологического сюжета „Raub der Europa" для рассказа о том (его ведет персонифицированный рассказчик), как у героя «некто» увозит в автомобиле девушку. Заголовок связан с текстом лишь ассоциативной связью, и его функцию можно оценить как ассоциирующую.

В какой бы функции ни выступал заголовок, он всегда является организующим элементом текста. Это проявляется не только в том, что, прочитав текст, читатель ретроспективно осмысливает заголовок в связи со всем текстом художественного произведения, но и в том, что заголовок в полной форме, или в модифицированной, функционирует в тексте как одна или несколько номинаций и, таким образом, заголовок участвует в семантической организации текста.

4. Роль эпиграфа в организации текста

Большое значение для эстетической информации текста, а также для направления восприятия читателя в нужном для автора русле имеет эпиграф, который наряду с постраничными сносками, цитатами, а также предисловием и послесловием автора может быть включен в группу внетекстовых авторских отступлений или комментариев. Своеобразие эпиграфа как коммуникативно-прагматической речевой единицы, сопровождающей литературный текст, состоит в «перепорученном», вторичном, характере осуществляемой им коммуникации между автором и читателем, так как здесь автор использует для собственных целей уже сказанное кем-то либо в реальной коммуникации, либо в изображенной коммуникации другого литературного текста[1]. Так, Г. Кант, неоднократно называвший в интервью и публикациях Генриха Гейне среди любимых писателей, использует в обоих крупнейших своих романах „Die Aula" и „Das Impressum" цитаты из прозы своего великого предшественника, касающиеся связи прош-

---

[1] Ср.: *Арнольд И. В., Дьяконова Н. Я.* Авторский комментарий в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» // Изв. АН СССР. Серия лит. и языка.— 1985.— Т. 44.— № 5.— С. 393—405.

лого — настоящего — будущего: „Der heutige Tag ist ein Resultat des gestrigen. Was dieser gewollt hat, müssen wir erforschen, wenn wir zu wissen wünschen, was jener will" („Die Aula"). Особое стилистическое значение имеют в высказывании местоимение wir, объединяющее и двух писателей — представителей разных литературных поколений и их читателя, а также сочетание модальных глаголов (wollen, müssen) и глаголов рационального познания (erforschen, wissen), семантическое взаимодействие которых должно создать в читателе импульс для совместной творческой деятельности с автором романа.

Тема актуальности «настоящего» для творчества писателя акцентируется и в другом высказывании Г. Гейне, предпосланном Г. Кантом в качестве эпиграфа роману „Das Impressum": „Die Gegenwart ist in diesem Augenblicke das Wichtigere, und das Thema... ist von der Art, daß überhaupt jedes Weiterschreiben davon abhängt". Обобщенное содержание эпиграфа-рассуждения помогает читателю увидеть в истории главного редактора крупной газеты Давида Грота, рассказываемой в романе, черты не только личной биографии героя, но и важнейшие моменты «сегодняшнего дня» его молодой страны. В то же время семантическая близость этого эпиграфа и эпиграфа к роману „Die Aula" позволяет составить представление о главных темах творчества Г. Канта.

Характерное для индивидуальной творческой системы Л. Фейхтвангера сочетание историзма, документальности и художественного переосмысления исторического прошлого распространяется и на особый характер употребляемых им эпиграфов. Наиболее часто в этой функции употребляются высказывания великих людей: философа Спинозы („Jefta und seine Tochter"), Наполеона („Narrenweisheit"), Гёте („Die Geschwister Oppermann") и др., обобщенный афористический смысл которых можно свести к не менее характерной для творчества Л. Фейхтвангера, занимающей его как личность и писателя всю жизнь оппозиции: борьба на арене истории двух извечных начал — разума и неразумия. Ср. эпиграфы к романам „Jefta und seine Tochter": „Ich habe mich redlich bemüht, die Handlungen der Menschen nicht zu verlachen, nicht zu beklagen, nicht zu verabscheuen: ich habe versucht, sie zu begreifen" *(Spinoza)* и „Die Geschwister Oppermann": „Das Menschenpack fürchtet sich vor nichts mehr als dem Verstand. Vor der Dummheit sollten sie sich fürchten, wenn sie begriffen, was fürchterlich ist" *(Goethe)*.

Другой возможный в творчестве Л. Фейхтвангера вид эпиграфа — сочетание цитат из исторической хроники и народных баллад, песен, романсов соответствующей эпохи, как, например, в романе „Die Jüdin von Toledo". Прагматическое назначение подобных эпиграфов состоит в том, чтобы создать в восприятии читателя ассоциативный фон, необходимый для понимания особенностей изображаемых исторических событий и характеров, национального колорита, столь важного в композиции этого романа.

Таким образом, принадлежа к текстовым элементам, не входящим в непосредственную композицию текста, эпиграф имеет существенное значение для понимания художественного смысла текстового целого.

5. Ритмическая организация текста

Общеизвестна роль ритма в организации стихотворного текста. Роль ритма в организации прозаического текста исследована значительно меньше, хотя проблемы ритма прозы ставились в советской стилистике еще в 20-е годы[1]. До последнего времени речь шла преимущественно о ритмической или ритмизованной прозе, наиболее полной реализацией которой являются так называемые стихотворения в прозе. В 70-е годы проблема ритма прозы ставится не только более широко, но и принципиально по-новому: можно ли считать ритм одним из организующих элементов прозаического художественного текста.

Журнал «Вопросы литературы»[2] обратился к советским писателям со следующими вопросами:

1. Как вы относитесь к понятию «ритм художественной прозы»? Проявляется ли ритм только в некоторых отрывках так называемой ритмической прозы или же ритм присущ всей художественной прозе?

2. Важна ли для вас проблема ритмического строения собственных прозаических произведений? Осознается ли ритм прозы в процессе вашей творческой деятельности и если осознается, то на каких этапах творческого процесса?

3. Связан ли, по вашему мнению, ритм с сюжетом, композицией, системой характеров прозаического произведения?

Для нас наиболее существенны мнения по 1-му и 3-му вопросам.

Приведем в сокращении ответы на эти вопросы нескольких крупных советских прозаиков.

«Я убежден, что ритм художественной прозы существует. И он присущ всей художественной прозе, а не только сознательно «оритмиченным» кускам вроде «Чуден Днепр...» —... Именно ритмом и отличается художественная проза от всякой другой: научной, деловой и т. д. Проза может быть почти «обнажена», как у Пушкина, без метафор, сравнений, образов, эпитетов, суха, но ритм возводит ее в ранг художественности. ... Конечно, ритм связан и с сюжетом, и с композицией, и с другими компонентами прозаического произведения: у писателя этот ритм меняется в разных направлениях. Но при этом что-то остается в нем неизменным, какое-то нерастворимое, твердое ядро. «Капитанская дочка» начинается ритмически иначе, чем, скажем, «Выстрел» или «Пиковая

---

[1] См.: *Томашевский Б. В.* Ритм прозы // О стихе. — М. — Л., 1929.
[2] См.: Вопросы литературы. — 1973. — № 7.

дама», но во всех вещах наличествует неповторимый ритм пушкинской прозы». *(Юрий Нагибин)*

«Я как-то писал: «В основе музыки лежит ритм волн и ритм движения светил по небесам. Поэтому музыка и проникает в глубины мировой гармонии дальше других искусств. Сам звук тоже имеет волновую природу»...

Это не «художественная проза», это из путевых заметок, но когда я писал эти фразы, то сознательно старался передать их звучанием нечто ритмическое, чтобы помочь читателю, вернее, убедить читателя в правильности своей мысли. С композицией, мне кажется, связан уже не ритм, а архитектоника, то есть ритм больших кусков прозы. Сам ритм «работает» внутри фразы и абзаца, но он создает и архитектонику чередования глав или главок.

И с сюжетом ритм, конечно, связан. Чем напряженнее сюжет, тем резче, отрывистее, грубее ритм.

С характерами ритм для меня связан через диалог, или если рассказ ведется от 3-го лица, то ритм помогает «отделить рассказчика от автора». *(Виктор Конецкий)*

«Я убежден, что ритм художественной прозы не только существует, но органически связан с композицией в целом, с развитием характеров и — более того — играет известную роль в сфере идей». *(Вениамин Каверин)*

Обобщение ответов на вопросы анкеты и анализ текстов художественной прозы позволили сделать следующие выводы:

Проблема ритма художественной прозы не сводится к вопросу о ритмической прозе. Ритмическая организация прозы не только количественно сложна, но и качественно многообразна. Художественной речи присущ качественно особый ритм.

Ритм — это единство речевого движения, развития всего произведения. Ритмическое движение многообразно, и ритмическая динамика связана с динамикой сюжетной, с развитием характеров и «образом автора».

Ритмический рисунок текста играет важную роль в воплощении хода развивающегося действия и выделения его этапов.

Наблюдается ритмическое разграничение различных композиционно-речевых единиц: портретных и пейзажных зарисовок, рассуждений и т. п.

Ритмически индивидуализируются «партии» автора, повествователя, героев в структуре художественного текста[1].

В основе ритмической организации художественного текста лежат лингвистические факторы. Ритм, его стабильность или изменения, связан с объемом абзаца и протяженностью предложения, структурой предложения, мелодикой предложения, количеством и расположением слов и словесных ударений в предложении и синтагме. Изменения в структуре, мелодике и акцентуации предложения ведут к изменению ритма.

---

[1] См.: *Гиршман М.* Над строками анкеты // Вопросы литературы.— 1973.— № 7; также: Ритм художественной прозы.— М., 1982.

По мнению В. М. Жирмунского[1], синтаксическая структура предложения является основным ритмообразующим фактором прозы. Лексический и фонетический уровни играют вспомогательную роль.

И. Р. Гальперин[2], развивая синтаксическую теорию ритма, называет в качестве ритмических единиц прозы предложение и высказывание.

Речь членится на логически и грамматически оформленные отрезки. В обычной речи такими отрезками являются синтагмы, фонетические единства, выражающие «единое смысловое целое в процессе речи-мысли» (Л. В. Щерба). В художественной речи, очевидно, можно говорить о ритмико-синтаксической группе, основывающейся на синтагме.

В основе ритма прозы лежат повторяемость структуры, ритмический повтор, который делает текст ритмически однородным. Повтор структуры может быть усилен лексическими и фонетическими повторами (анафорой, аллитерацией, эпифорой). Тогда создается отчетливо воспринимаемый ритм, ритмическая, или ритмизованная, проза.

Разнообразие ритмического рисунка текста создается благодаря ритмическому движению, т. е. изменению в синтаксической и мелодической моделях, включению в текст их вариантов, которые приводят к созданию новых ритмических фигур.

Попробуем проследить ритмическую организацию фрагмента текста.

В избранном для анализа фрагменте текста из новеллы Ф. Фюмана „Böhmen am Meer" описывается демонстрация и митинг реакционного Союза судетских немцев в Западном Берлине.

Langsam wälzte sich der Strom voran, murmelnd und in kleinen Wellen schwatzend: Man sprach über das Wetter und die Ferien und die jüngsten Zeugnisse der Kinder, über Verlobungen, Heiraten, Scheidungen, Geburten und Todesfälle; ich hörte von Geschäftsabschlüssen sprechen und von Lieferterminen und Wechselmanipulationen und Prokuren und Limit; man riet zu diesem Friseur und warnte vor jenem Advokaten; man besprach den Zustand des Herzens, der Galle, der Nieren, des Magens, der Lunge und der Milz, es war ein Gemurmel des Alltags, und man sprach über alle Dinge, nur über die einstige Heimat verlor man kein Wort. Sie interessierte ja nicht; alle, die hier im Strom trieben, waren ja irgendwo ansässig geworden und hatten ihren Beruf und ihre Arbeit und ihre großen und kleinen Sorgen; es waren meist Vierzig-bis Fünfzigjährige, die da gingen, mehr Frauen als Männer und mehr Greise als Jugendliche, Mittelstand meist: Pensionäre, Hausfrauen, Beamte, Kaufleute, Handwerker, kleine Unternehmer, ein behäbiger Strom, nicht eilig, Alltagsgesichter, nicht bös.

---

[1] См.: *Жирмунский В. М.* О ритмической прозе // Русская литература.— 1966. — № 4.

[2] См.: *Гальперин И. Р.* Информативность единиц языка. — М., 1974. — С. 53—54.

Da plötzlich peitschte, vom Platz, in den der Strom sich ergoß, Musik her, die Pauken knallten, und die Flöten schrien, vier Schläge der Pauken und drei Schreie der Pfeifen drüber, und jählings verzerrten sich die Mienen der biederen Buchhalter und Krämer und Meistersfrauen zu Fratzen, und die Flut brach über den Platz herein, und die Kapelle spielte den Egerländer Marsch. Wirbel rings; hochauf wie Riffe aus dem Meer ragten Ruinen und Gerüste, und die Flut trieb eine lange schwarze Brandmauer hin. Möwenschreie der Pfeifen, Klatschen der Trommeln.

Ритм первого абзаца «задается» началом первого предложения: наречием langsam и глаголом движения sich wälzen. Ритмическая организация фрагмента текста, где описывается медленно движущаяся толпа, подчинена теме описания. Все описание заключено в два многозвенных предложения-периода. Первое предложение состоит из шести сочиненных элементарных предложений. Эти элементарные предложения имеют параллельную структуру. Повторяется синтаксическая структура предложения: подлежащее — сказуемое — ряд однородных дополнений. Все дополнения имеют предложную форму. В перечислительных рядах многократно повторяется один и тот же союз. Синтаксический повтор усиливается лексическим повтором подлежащего man и сказуемых — глагола sprechen, его производных и семантически связанных с ним глаголов говорения.

Во втором предложении синтаксических повторов меньше, но они также представлены: повтор конструкции mehr ... als, обособленных постпозитивных определений в последней части предложения. В этом предложении имеется также два перечислительных субстантивных ряда, которые имеют ту же структуру, что и перечислительные ряды в первом предложении: члены одного связаны повторяющимся союзом und, члены другого — бессоюзной связью.

Существенным для характеристики ритма является то, что в каждом из предложений элементарные предложения имеют примерно одинаковый объем, а второе предложение членится на синтагмы также примерно равного объема.

Синтаксическая основа ритма подкрепляется равномерной акцентуацией слов. Особенно последовательно это прослеживается в первом предложении:

Lángsam wälzte sich der Stróm vorán, múrmelnd und in kléinen Wéllen schwátzend: Man sprách über das Wétter und die Férien und die jűngsten Zéugnisse der Kínder, über Verlóbungen, Héiraten, Schéidungen, Gebúrten und Tódesfälle...

Параллелизм структуры элементарных предложений и один и тот же вид связи между ними обусловливают одинаковую мелодику предложений.

Все вместе обеспечивает ритмизацию текста, а развернутость предложений, особенно многочленные ряды перечислений, создает впечатление замедленного ритма, соответствующего образу неторопливо движущейся толпы.

Второй абзац открывает новую микротему. Меняется характер описания. Появляются новые, главным образом звуковые, образы. И вместе с изменением темы и характера описания меняется ритмический рисунок текста. На смену размеренно-замедленному ритму первого абзаца приходит динамичный, прерывистый, непостоянный ритм второго абзаца. Смена ритма в первую очередь связана с изменением синтаксической структуры предложений. Элементарные предложения значительно меньше по объему. Два нераспространенных глагольных предложения и следующие за ними два субстантивных словосочетания с отглагольным существительным-ядром создают основу динамичности ритма в первом сложном предложении. Введение в объединение двусоставных предложений двух номинативных структур изменяет распределение акцентов и мелодику внутри предложения, так как прерывается цепочка глагольных предложений. Динамичность и неравномерность ритма в первом предложении усиливается членением первого сложноподчиненного предложения на резко различные по объему ритмико-синтаксические группы:

Da plötzlich peitschte, || vom Platz, || in den der Strom | sich ergoß, || Musik her|| ...

Во втором и третьем предложениях также соединены две структуры: номинативная и глагольная.

Таким образом, номинативные структуры на протяжении всего абзаца прерывают цепь глагольных предложений, а это ведет каждый раз к изменению ритма. Впечатление динамичности усиливается благодаря семантике ядерных компонентов именных структур и благодаря звуковой инструментированности фрагмента: анафорическому повтору взрывного согласного «р», шумного согласного „ʃ“ и др., концентрации звукоподражательных глаголов и отглагольных существительных.

Таким образом, изменение и движение ритма в приведенном фрагменте связано с тематическим развитием текста и изменением характера описания.

IV. КОНТЕКСТУАЛЬНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ СРЕДСТВ РАЗЛИЧНЫХ ЯЗЫКОВЫХ УРОВНЕЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

1. Понятие стилистического контекста

Как уже говорилось, в художественном тексте каждый элемент языка может иметь художественную значимость. Эту значимость языковые элементы имеют не как автономные, изолированные единицы, а приобретают ее в контексте. Контекст служит не только идентификации известных носителям языка узуальных значений слова, но может перераспределять семы в структуре значения слова, выдвигать на первый план, усиливать одни и приглушать, нейтрализовать другие. Контекст может создавать дополнительные семы.

Тот контекст, который является не средством моносемизации слова, а, наоборот, способствует увеличению многозначности, созданию окказиональных значений, дополнительных коннотаций, усилению одних сем и нейтрализации других, называется стилистическим контекстом[1]. В стилистическом контексте взаимодействуют элементы всех языковых уровней и только при реализации максимума контекстуальных связей создается тот феномен, который называют художественной информацией.

Взаимодействие средств различных языковых уровней в художественном тексте как основа для создания эстетической информации имеет многообразные формы. В дальнейшем мы остановимся на некоторых из этих форм, которые представляют, по мнению авторов, наиболее характерные и распространенные случаи[2].

2. Эмоциональный эффект нарушения предсказуемости (эффект обманутого ожидания)

Системный характер языка обусловливает предсказуемость в речи, т. е. появление каждого элемента в речевой цепи подготовлено предшествующими элементами. Каждый элемент в свою очередь подготавливает появление последующих. Последующее, таким образом, частично дано в предыдущем. При такой связи внимание читателя на переходах от одного элемента к другому не фиксируется. Однако, если в речевой цепи появляется элемент неожиданный, непредсказуемый, на нем останавливается внимание по-

---

[1] См.: *Арнольд И. В., Банникова И. А.* Лингвистический и стилистический контекст // Стиль и контекст. — Л., ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1972.

[2] Рассматриваемые далее конкретные случаи не исчерпывают, естественно, всех возможностей контекстуального взаимодействия средств различных языковых уровней для создания художественной информации. Эти примеры могут быть продолжены или частично заменены другими.

лучателя речи. Такое нарушение непрерывности речи было названо американским ученым М. Риффатером эффектом обманутого ожидания, который дает следующее его толкование:

«В речевой цепи стимул стилистического эффекта — контраста — состоит в элементах низкой предсказуемости, закодированных в одном или больше составляющих, на фоне образующих контекст и создающих контраст прочих составляющих ... только эта изменчивость может пояснить, почему одна и та же лингвистическая единица приобретает, видоизменяет или теряет свой лингвистический эффект в зависимости от своего положения, а также и то, почему не всякое отклонение от нормы дает стилистический эффект. На элементах низкой предсказуемости декодирование замедляется, а это фиксирует внимание на форме»[1].

«Обманутое ожидание» встречается в языке на любом его уровне, но эффект обманутого ожидания реализуется только в контексте, начиная от микроконтекста (контекст словосочетания) и кончая текстовым целым.

Простейшие случаи нарушения предсказуемости — это:

а) объединение в одном перечислительном ряду слов различных стилистических пластов, разноплановой семантики и различной оценочности. Например:

Die Stadt Göttingen, berühmt durch *seine Würste und Universität...*

... eingerichtet mit Schnurren, Pudeln, Dissertationen, Teedansants, Wäscherinnen, Kompendien, Taubenbraten, Guelfenorden, Promotionskutschen, Pfeifenköpfen, Hofräten, Justizräten, Relegationsräten, Profaxen und anderen Faxen.

(*H. Heine.* „Die Harzreise")

б) нарушение нормативной семантической сочетаемости слов в словосочетании:

bezahlte Gesichter, gelehrte Makulatur, abstrakte Beine (*H. Heine.* „Die Harzreise"); Siege kaufen, Siege einhandeln, mit Ruhm versorgen. (*H. Heine.* „Englische Fragmente")

На эффекте обманутого ожидания может строиться композиционное членение текста (*M. Frisch.* „Burleske"), его носителем может быть целый текст (*E. Strittmatter.* „Eine Gespenstergeschichte").

3. Контекстуальное взаимодействие имен, его художественная значимость

Каждое слово в тексте связано грамматическими и семантическими связями с другими словами. И тот, и другой вид связи оказывает определенное влияние на становление индивидуально

[1] *Riffattere M.* Stylistic Context.— Word, 1959, April.— Vol. 15.— № 1; 1960, August.— Vol. 18.— № 2. Русский перевод цитируется по кн.: *Арнольд И. В.* Стилистика современного английского языка. — Л., 1973. — С. 43.

художественного значения слова[1]. Процесс этот может быть длительным, индивидуально-художественное значение слова может развиваться на протяжении целого текста и завершаться лишь в конце произведения, но возможно также, что слово приобретает особую художественную значимость в пределах микроконтекста словосочетания или контекста предложения.

Уже соединение двух имен существительных таит в себе широкие возможности создания словосочетаний, несущих художественную информацию. Эти возможности заложены во взаимодействии грамматического значения словосочетания и лексических значений слов, его составляющих. Словосочетания, модель которых манифестирует определенное обобщенно-грамматическое значение, конституируются лексическими единицами, нормативно не сочетающимися друг с другом. Результатом этого является возникновение в тексте образно-переосмысленных, метафорических словосочетаний.

Образное переосмысление происходит благодаря семантическому взаимодействию как между существительными одного лексико-грамматического разряда, так и между существительными, относящимися к двум различным разрядам.

По оппозиции «конкретность — абстрактность» возможны следующие комбинации:

1) конкретное + конкретное существительное: die kleinen Saphire der Junikäfer; den Turm der Nahrung *(L. Grundig);*

2) абстрактное + абстрактное существительное: der Schmutz der Feigheit *(L. Grundig);*

3) конкретное + абстрактное существительное: im Samt der Nacht *(L. Grundig);* Fetzen aus vielen Reden *(M. Walser);*

4) абстрактное + конкретное существительное: im Flattern des Herzens; von der Flut der Reisenden *(L. Grundig).*

При соединении существительных как одного, так и двух различных лексико-грамматических разрядов выявляются общие закономерности, а именно:

Образному переосмыслению подвергается ядерный конституент словосочетания. Зависимый конституент сохраняет свое прямое номинативное значение.

При всех вариантах соединения лексико-грамматических разрядов существительных образуются квалитативно-метафорические и квантитативно-метафорические словосочетания:
ein Markt der Gedanken; ein Strom der Schuldner *(L. Grundig).*

В квалитативно-метафорических словосочетаниях семантика метафоризируемого существительного неограниченна. Необходимо лишь наличие общих или пересекающихся признаков у денотатов сочетающихся имен либо наличие общего оценочного компонента в структуре их значений. Основу для сочетания создает как минимум один из признаков зависимого существительного. Этот признак, постоянный или переменный, оказывается, таким

---

[1] См.: *Кухаренко В. А.* Интерпретация текста.— Л., 1979.— С. 33.

образом, экспрессивно усиленным. К переменным признакам можно отнести также характеристику по действию. Ненормативное сочетание реализуется при этом во взаимодействии двух абстрактных существительных и абстрактного с конкретным.

В квантитативно-метафорических словосочетаниях семантика метафоризуемого существительного ограниченна. В структуре его значения должна быть представлена сема количества, большого или малого объема, размера, большой или малой силы действия. Абстрактность или конкретность семантики оказывается нерелевантной, если существительное обладает семой количества, размера или интенсивности.

Одно и то же существительное может образовывать квантитативно-метафорические словосочетания как с абстрактными, так и с конкретными именами:

in das unendliche Meer der Dichtung *(F. Fühmann);*
in dem Meer gleichgesinnter Menschen *(L. Grundig).*

Многие из квантитативно-метафорических словосочетаний являются традиционными для немецкого языка, их стилистическая значимость не высока. Встречаются традиционные образы и среди квалитативно-метафорических словосочетаний, там, где метафоричность ядерного слова нейтрализована лексикализацией метафорического значения. Современные немецкоязычные авторы используют традиционные образы, обновляя или усиливая их.

При отсутствии корреляции семантических признаков или оценочных компонентов у сочетающихся существительных образно-переосмысленное словосочетание формируется за пределами словосочетания. Протяженность контекста, в котором оно формируется,— от одного предложения до целого текста.

1) Mein Kopf war einfach immun gegen *jede Infektion von Buchhaltung, Steno-und Handelslehre. (L. Grundig)*
В данном случае образно-переосмысленное словосочетание формируется на базе взаимодействия семантики предикатива и дополнения.

2) Kämme? Wozu? Für geschorene Schädel? Salben und Cremes für Tischlampen aus Menschenhaut... *Ein Arsenal der Sinnlosigkeit. (J. Federspiel)*
Здесь метафорический смысл словосочетания формируется в предшествующих эллиптических предложениях. Само словосочетание имеет обобщающе-оценочную функцию.

3) В пределах целого текста или самостоятельной части целого текста формирование образно-переосмысленного словосочетания происходит после неоднократного употребления метафоризируемого слова в прямом номинативном значении.

Im Gefängnis

Oben in der Frauenabteilung war der große Käfig, das Gefängnis, heller, freundlicher. ...

Lang sind *die Nächte im Gefängnis*. ... In der Nacht gehörst du dir mehr als am Tage, im Traum erfüllst du deine Wünsche oder deine Ängste, oder du liegst offenen Auges und lauschst. *Nächte im Gefängnis*. Wie eine dunkelhuschende Fledermaus durchschwirrt dein Lauschen das Oben und Unten des Riesenkäfigs. ... *In der langen Nacht der Gefängnisse* machen sich die Schmerzen und Leiden frei, brechen aus *aus dem Gefängnis des Herzens,* bis der graue Morgen kommt und der Betrieb beginnt. (*L. Grundig*. „Gesichte und Geschichte")

В тексте (он приводится здесь с купюрами) тематически ведущим словом является существительное Gefängnis, которое образует вначале семантически нормативные словосочетания, и лишь в конце появляется сочетание Gefängnis des Herzens, которое поддерживается рядом других лексических единиц в предложении: sich freimachen, ausbrechen.

Семантическое взаимодействие имен может иметь стилистическую значимость не только при формировании образно-переосмысленных словосочетаний, но и в семантически нормативных сочетаниях.

Рассмотрим некоторые примеры:

1) in den *vom Schimmel befallenen* Lachen *schlammiger* Flüssigkeit *(M. Walser);*
2) die *giftige* Festlichkeit des *scheußlichen* Umzuges;
3) *mächtige* Röhrenstiefel aus *dickem* Leder;
4) in der *schrecklichen* Pracht von *flammendem* Rot;
5) ein *kleines* Stück der *großen* Wahrheit *(L. Grundig)*.

Приведенные примеры иллюстрируют семантическое взаимодействие имен прилагательных и существительных, не связанных друг с другом грамматической зависимостью.

При отсутствии грамматической зависимости семантическое взаимодействие имен имеет опосредованный характер. Конституенты бинарной структуры связаны друг с другом нормативной семантической сочетаемостью, т. е. словосочетания не являются метафорическими. Семантически взаимодействующие прилагательные и существительные находятся в отношении семантической общности (входят в одну лексико-семантическую группу или в один синонимический ряд) либо в отношении семантической противопоставленности (являются антонимами).

Прилагательные, относящиеся к двум конституентам подчинительного словосочетания, могут быть также связаны причинно-следственным отношением (см. пример 4). Для семантически коррелирующих прилагательных характерно наличие общего оценочного компонента в структуре значения, положительного или отрицательного. При причинно-следственном отношении одно из прилагательных, со значением следствия, имеет, как правило, оце-

ночный характер, а для второго оценочность является факультативным свойством.

Независимо от наличия или отсутствия оценочных компонентов в структуре значения коррелирующих имен их семантическое взаимодействие обладает стилистической значимостью, а именно: благодаря ему происходит экспрессивное усиление какого-либо признака объекта номинации (примеры 2, 3), создается развернутый образ (пример 1). И в каждом случае происходит «глубинное приращение» смысла, которое является одной из составляющих художественной информации.

Отношения семантической близости или противопоставленности могут связывать не только имена существительные и прилагательные в составе одного словосочетания, но и конституенты нескольких словосочетаний, входящих в одно предложение. Эти отношения связывают однофункциональные конституенты словосочетаний по вертикали.

1. Sie kreiste zwischen allen möglichen Ankömmlingen, *zwischen Gruppen von Mönchen, zwischen seltsamen Scharen von Maurern oder Bauern. (A. Seghers)*

2. Sie hören nur *das Kratzen von Overbecks Feder, das Knistern von Papier, ... (G. de Bruyn)*

3. Jammern und Weinen, Stöhnen und Röcheln verklang *im Krachen der umgestürzten Stühle und Tische, im Zerklirren der Biergläser. (L. Grundig)*

4. ...durchzittert *vom Stampfen der Räder* und *vom Pfeifen der Luft. (F. Dürrenmatt)*

5. ... da ist *ein Klicken von metallenen Kugeln* zu hören, *ein Flirren von rotierenden Scheiben,* verstümmelte Rufe dringen herüber. *(S. Lenz)*

6. Von hinten, von oben... kommt der Lärm, das Husten, *das Knarren der Sitze*, das kaum noch gedämpfte Reden, *das leise Schurren der Füße*, das man noch als unbeabsichtigt auffassen kann. *(G. de Bruyn)*

7. ... da nicht *Illustrierung des Bekannten*, sondern *Entdeckung des Unbekannten, Neuen* seine Aufgabe ist. *(G. de Bruyn)*

8. Was hier vor ihren Augen beginnt, kann *das Ende ihres lang gehüteten Geheimnisses* sein, *der Anfang einer Katastrophe* für alle Beteiligten, *der Anfang vom Ende ihres sicheren Glücks. (G. de Bruyn)*

Приведенные примеры показывают, что однотипные субстантивные словосочетания формируются вокруг ядерных конституентов, являющихся однородными членами предложения и выполняющих в предложении различные синтаксические функции (подлежащего, дополнения, обстоятельств). Словосочетания связаны друг с другом в структуре предложения как с помощью сочинительных союзов, так и бессоюзной связью. В большинстве случаев они контактно соположены, но могут быть и дистанцированы друг от друга словосочетанием иной структуры или другим чле-

ном предложения (примеры 5, 6). Степень распространенности каждого из словосочетаний может быть различной. Релевантными признаками всех представленных словосочетаний является их синтаксическая однофункциональность и однотипное обобщенно-семантическое отношение между их конституентами (что отражается в одинаковом грамматическом оформлении зависимых членов).

Семантическая или тематическая общность связывает словосочетания «по вертикали»: ядро первого словосочетания с ядром второго, зависимый член первого с зависимым членом второго. При этом общность одного из конституентов является узуальной, реализуется в парадигматике, а эффект взаимосвязи другого конституента возникает лишь в данном контексте.

Так, в примере 1 оба конституента обладают общими семантическими признаками в парадигматике (Gruppen — Scharen являются синонимами, Mönche, Maurer, Bauern связаны признаками антропонимичности и профессионально-социальной принадлежности).

Общие семантические признаки имеют также существительные (см. пример 5) Klicken — Flirren (семантические признаки движения, звука) и Kugeln — Scheiben (детали целого, круглая форма). В примерах 2, 3 ядерные конституенты связаны семантическим признаком, лежащим в основе их значения, а зависимые — принадлежностью к одному тематическому (ономасиологическому) полю.

В примере 4 при звукоподражательной семантике ядерных членов зависимые члены не связаны ни семантической, ни тематической общностью. Однако в контексте обоих словосочетаний в них актуализуется один и тот же семантический признак, а именно: акустический.

Таким образом, синтаксическая однофункциональность и грамматическая однотипность словосочетаний на лексическом уровне дополняется еще одной формой общности, которую можно назвать семантической симметричностью.

Семантическая симметричность словосочетаний возникает также при противопоставленности, антонимичности одного из конституентов словосочетаний (примеры 7, 8).

Эффект семантической симметричности усиливается благодаря взаимодействию имен на словообразовательном и фонетическом уровнях: общностью словообразовательной структуры семантически коррелирующих элементов (примеры 2—7), их одинаковой фонетической инструментированностью (звукоподражательные слова в примерах 2—6), анафорой и эпифорой. Во всех случаях семантическая симметричность словосочетаний в структуре предложения является стилистически значимой, так как благодаря ей происходит интенсификация описания существенных признаков денотата, дополнительное выделение отдельных элементов высказывания, а во взаимодействии со средствами фонетического уровня — создание определенных звуковых образов и оформление ритмико-мелодического рисунка предложения.

4. Контекстуально обусловленные окказиональные лексические единицы (сложные и производные слова)

Характерная особенность немецкого словосложения состоит в том, что оно является не только средством словообразования, но и функционирует в речи как средство выражения различного рода смысловых отношений. Синтаксический характер словосложения в немецком языке делает возможным создание экспрессивно-маркированных окказиональных композит на базе микро- и макроконтекста.

В любом случае сложное существительное возникает как следствие предпринятого в контексте развернутого уточняющего описания, являясь производным от контекста. В свою очередь контекст выступает как бы экспозицией, подготавливающей возникновение сложного существительного, причем конкретные формы подготовки и связи сложных слов с контекстом различны.

Окказиональные композиты могут быть результатом контаминации двух или более компонентов в пределах одного предложения:

... das war *kein Schnee*, es waren *Blumen, Schneeblumen,* ***Blumenschnee.*** (*Th. Mann.* „Der Zauberberg")

Окказиональные сложные слова могут «развиваться» постепенно, в макроконтексте, в фрагментах текста на основании вычленения компонентов узуальных сложений и образования по их модели новых композит.

Der Lehrer bog mit seiner Kuh in ein Tälchen ein, und wir schlichen ihm nach. Auf der *Organistenwiese* koppelte er die Kuh los und gab ihr einen Klaps. Die Kuh ging auf *die Pfarrwiese.* Der Lehrer hatte nichts dagegen; auf diese Weise wurde ***das Organistengras*** geschont. *(E. Strittmatter.* „Eine Gespenstergeschichte")

На базе двух композит, компоненты которых связаны отношением принадлежности, образовано третье, окказиональное сложное слово.

Окказиональные сложные слова могут опираться на семантику всего текста. Компоненты сложения могут отсутствовать в тексте или присутствовать лишь частично. Композита либо открывает текст, либо вынесена в заголовок, как, например, в миниатюре Э. Штритматтера:

Der See leuchtete noch vom Abendrot, dann wurde der Himmel stumpf, und auch der See wurde stumpf, und Warmluft und Kaltluft mischten sich über ihm, und es säuselte in den Erlen und Espen. Ein Windschwein wühlte im kieseligen Schilf. Der Schnauzerhund spitzte die Ohren und knurrte, und die Stute blähte die Nüstern und schnaubte, und das Fohlen suchte Schutz bei der Mutter.

Da zeugte der See einen zweiten See. Der zweite See war ***aus Nebel*** und schwebte. *(E. Strittmatter.* „Nebelzauber")

В тексте представлен лишь определительный компонент заглавной композиты, а основной компонент эксплицируется всем содержанием текста.

Окказиональные производные слова образуются при нарушении закономерностей внутренней семантической валентности словообразовательных аффиксов. Аффикс сохраняет свою обобщенную словообразовательную семантику, но соединяется с основой лексико-семантического разряда, с которым данный аффикс нормативно не сочетается. Эффект неожиданности реализуется в пределах внутреннего контекста слова, но усиливается при взаимодействии производного слова с окружающим его контекстом.

Ср.: vernunftbar *(L. Feuchtwanger)*, silberlich *(Th. Däubler)*, wesensbar *(A. Stramm)*, maienlich *(E. Toller)*, mathematisierbar *(F. Fühmann)*, diese drehbuchgetreuen Transparentler, diese spielfilmgerechten Vorwärtsler *(H. Kant.* „Die Aula“*)*.

Широкое распространение получили в современных текстах окказиональные сложнопроизводные слова: Lobpreiser des Krieges *(F. Fühmann.* „Barlach in Güstrow“).

5. Модификация фразеологизмов

Модификация фразеологизмов несет дополнительную художественную информацию. В результате модификации может быть усилено или ослаблено основное значение фразеологизма, оно может быть подчинено конкретной ситуации. Основной образ фразеологизма сохраняется, но нарушение предсказуемости в линейной цепи (традиционной структуре фразеологизма) создает дополнительный эмоциональный эффект. Необходимо отметить, что именно стабильность образа, лежащего в основе фразеологизма, делает возможными изменения в его структуре. Наблюдения показывают, что чем выше степень идиоматичности фразеологизма, тем более разнообразными и действенными оказываются его модификации.

В каждом конкретном случае модификация фразеологизма, определяется контекстуальными условиями его употребления, однако можно выделить ряд закономерностей, в соответствии с которыми происходит модификация фразеологизмов:

1) Замена отдельных компонентов фразеологизма. Эффект модификации зависит от степени семантической связанности взаимозаменяемых компонентов в системе языка. Модификация происходит в непосредственной зависимости от конкретной языковой ситуации: Protest schnattern вместо Protest erheben, так как речь идет о гусях *(H. Fallada)* — или вне такой зависимости: j-n in die Sackgasse führen → j-n in die Scheißgass' führen *(B. Brecht)*.

2) Включение в состав фразеологизмов дополнительных компонентов. Эффектом такой модификации является усиление или уточнение значения фразеологизма.

„Du — jetzt hältst du aber deinen *dreckigen* Mund...“ *(B. Brecht)* ← Mund halten.

„Ich sage auch, *Blut und Fett* habe ich geschwitzt, bis wir hier

waren“ *(H. Fallada)* ← Blut schwitzen.

3) Извлечение отдельных элементов фразеологических единиц.

„*Klappe,* sage ich dir“, sagt Jänsch *(H. Fallada)* ← Klappe (Maul) halten.

4) Контаминация фразеологизмов.

„Der Kerl zieht mich nach unten, aber ihr möchtet, daß ich versaue hier und *meinen eigenen Fußnagel auffriß vor Langerweil*“ *(B. Brecht)* ← контаминация оборотов Fußnägel auffressen и vor Langerweil geplagt sein.

5) Использование модели фразеологизма:

„Viele Köche bewachen der Soldaten Brei“ *(H. Kant)* построено по модели пословицы Viele Köche verderben den Brei.

6. Синтаксическое и интонационно-акцентное выделение лексических единиц, составляющих логический и экспрессивный центр высказывания

Одной из закономерностей контекстуального взаимодействия средств различных уровней языка в художественном тексте является синтаксическое, а как его следствие интонационно-акцентное выделение слов, составляющих логический или экспрессивный центр высказывания. Средствами выделения слова или словосочетания в предложении являются экспрессивный порядок слов (стилистическое первое или последнее место в предложении), обособление и как средство усиленного выделения парцелляция (изоляция).

Например:

Unerbittlich war Brecht gegen notorische Dummköpfe. *(E. Strittmatter.* „Dummköpfe“)

Im allgemeinen werden die Bewohner Göttingens eingeteilt in Studenten, Ptofessoren, Philister *und Vieh. (H. Heine.* „Die Harzreise“)

Der dürre Mensch stand wie ein Pfahl vor dem Schreibtisch, *regungslos, steif, abgestorben. (W. Borchert.* „Preußens Gloria“)

Sie standen sich im Hemd gegenüber. *Nachts. Um halb drei. In der Küche. (W. Borchert.* „Das Brot“)

В каждом случае синтаксическое выделение сопровождается интонационным и акцентным выделением слова или словосочетания. Синтаксическое выделение может усиливаться в тексте графическими средствами, что также имеет следствием изменение интонации в предложении, увеличение пауз между ритмико-интонационными единствами. В данном примере таким средством выступает тире.

Langsam trieb seine massige Gestalt mit den steilen Schultern — wie eine Erscheinung aus einer anderen Welt — durch den Korridor.

(B. Kellermann. „Der 9. November“)

Наиболее концентрированно проявляется взаимодействие лексического, синтаксического и фонетического уровней языка в поэтическом тексте.

Ich neige mich vor dir, dem Gras.
Laß mich zu dir, dem Grase, beten!
Verzeih mir, daß ich dich zertreten,
Und daß ich dich, das Gras, vergaß.

Ich neige mich vor dir, dem Gras.

Ich neige mich vor dir, dem Gras.
Sind wir auch noch so hoch gestiegen,
Wir kommen unter dich zu liegen.
Und nichts ist so gewiß als das:

Es wächst das Gras. Es wächst das Gras.

Ich neige mich vor dir, dem Gras.

(*J. R. Becher*. „Gras")

В приведенном стихотворении И. Р. Бехера строка, выражающая основную лирическую мысль поэта, образует архитектоническую рамку, занимая две наиболее сильные позиции в стихе: начальную и конечную. Внутри стиха та же строка экспрессивно выделена графически изолированным повтором. Таким же образом графически выделена строка, когда она заключает текст. Графическое выделение позволяет воспринимать строку как особую архитектоническую единицу, своего рода рефрен, на котором концентрируется внимание получателя речи. Слово-тема лирического стихотворения „Gras" также усиливается синтаксически, лексически и интонационно. Здесь взаимодействуют лексический повтор, экспрессивное обращение, обособление, интонационное выделение обособленного и многократно повторяющегося в конце строки существительного, звукоподражательный эффект предпоследней строки, который создается повтором звука „s" во всех восьми слогах этой строки.

7. Полифункциональность и взаимодействие различных видов повтора

В предыдущей главе уже говорилось о роли лексического повтора в семантической организации текста, о роли синтаксического и фонетического повтора в ритмико-мелодической организации текста. Этим не исчерпываются функции повтора в тексте.

Повтор также может выступать как: 1) средство композиционного и архитектонического членения текстового целого, оформления абзацев, как рамка, обрамляющая весь текст или его часть; 2) средство выделения важной мысли, а иногда и воплощения основной идеи произведения; 3) основной элемент построения

языковых лейтмотивов. С выполняемой функцией связана языковая форма повтора.

1) **Как средство композиционного членения рассказа, средство оформления абзацев** используется анафорическое или эпифорическое повторение словосочетания или предложения. В рассказе „An diesem Dienstag" В. Борхерта таким «организующим звеном» является повтор обстоятельства времени „an diesem Dienstag". Словосочетание выделено позиционно (стилистическое первое место в предложении) и графически. Оно используется как зачин при композиционном членении текста и в то же время как бы объединяет события, происшедшие в разных местах в один и тот же день.

В рассказе М. Фриша „Burleske" каждую композиционную единицу заключает предложение: „Und am anderen Morgen, sieh da, steht das Haus noch!"

Там, где повтор выступает как один из основных элементов архитектоники произведения, непременным условием является повтор структуры, лексическое же наполнение этой структуры может частично варьироваться.

Вот, к примеру, построение рассказа В. Борхерта „Merkwürdig".

Merkwürdig

I

Merkwürdig, dachte der Abiturient Hans Hellkopf im Kopf, unser Bataillonskommandeur erinnert mich an meinen Studienrat.

II

Merkwürdig, dachte der Abiturient Hans Hellkopf nach dem Krieg, unser Studienrat erinnert mich immer an meinen Bataillonskommandeur. Es muß an der Frisur liegen.

III

Merkwürdig, sagte der Studienrat Dr. Olaf zu seinem Kollegen, wenn ich unsere Primaner vom Schulhof einrücken sehe, muß ich immer an mein Bataillon denken. Das muß an den frischen, blanken Gesichtern liegen.

An den Gesichtern? sagte der Kollege.

An den Stiefeln, mein Lieber, an den Stiefeln.

В приведенном рассказе каждая следующая часть является варьированным и расширенным повтором предыдущей. От части к части увеличивается и количество повторов.

Лексический повтор (Merkwürdig) выполняет функцию зачина каждой части, основным фактором организации абзацев является

повтор (параллелизм) структуры. Воссоздаются определенные конструкции, но не их лексическое наполнение.
Ср.: Es muß an der Frisur liegen (II).
Das muß an den frischen, blanken Gesichtern liegen (III).

Небезынтересно отметить, что в обоих названных рассказах Борхерта слово или словосочетание-повтор вынесено в заголовок, что усиливает их организующую роль в композиции произведения. Особой смысловой или экспрессивной нагрузки анафорический повтор в описанных примерах не несет.

2) Повтор как средство выделения призван подчеркнуть одну из основных мыслей рассказа или характерную деталь, которая в образной, запоминающейся форме дает представление о явлении.

И в том, и в другом случае повтор не имеет определенного позиционного закрепления в рассказе и проходит через все повествование. И в том, и в другом случае повтор варьируется.

Повтор, выделяющий важную для автора мысль, реализуется, как правило, в пределах целого предложения.

Так, чрезвычайно важная для автора мысль о преступной сущности войны в новелле В. Борхерта „Die Kegelbahn" выделяется с помощью варьированного повторения двух предложений: Aber einer hatte das Gewehr erfunden, das mehr als sechzigmal schoß in der Minute. Und einer hatte es befohlen.

Die Kegelbahn[1]

Zwei Männer hatten ein Loch in die Erde gemacht. Es war ganz geräumig und beinahe gemütlich. Wie ein Grab. Man hielt es aus.

Vor sich hatten sie ein Gewehr. *Das hatte einer erfunden, damit man damit auf Menschen schießen konnte.*Meistens kannte man die Menschen gar nicht. Man verstand nicht mal ihre Sprache. Und sie hatten einem nichts getan. *Aber man mußte mit dem Gewehr auf sie schießen. Das hatte einer befohlen.* Und damit man recht viele von ihnen erschießen konnte, *hatte einer erfunden, daß das Gewehr mehr als sechzigmal in der Minute schoß.* Dafür war er belohnt worden.

Etwas weiter ab von den beiden Männern war ein anderes Loch. Da guckte ein Kopf raus, der einem Menschen gehörte. Er hatte eine Nase, die Parfüm riechen konnte, Augen, die eine Stadt oder eine Blume sehen konnten. Er hatte einen Mund, mit dem konnte er Brot essen und Inge sagen oder Mutter. Diesen Kopf sahen die beiden Männer, denen man das Gewehr gegeben hatte.

Schieß, sagte der eine.

Der schoß.

Da war der Kopf kaputt. Er konnte nicht mehr Parfüm riechen, keine Stadt mehr sehen und nicht mehr Inge sagen. Nie mehr.

Die beiden Männer waren viele Monate in dem Loch. Sie machten viele Köpfe kaputt. Und die gehörten immer Menschen, die sie gar nicht kannten. Die ihnen nichts getan hatten und die sie nicht mal

[1] Текст приводится с купюрами.

verstanden. *Aber einer hatte das Gewehr erfunden, das mehr als sechzigmal schoß in der Minute. Und einer hatte es befohlen.*

. . . .

Und immer, wenn sie einen Menschen sahen, schossen sie auf ihn. Und immer war das ein Mensch, den sie gar nicht kannten. Und der ihnen nichts getan hatte. Aber sie schossen auf ihn. *Dazu hatte einer das Gewehr erfunden.* Er war dafür belohnt worden.

Und einer — einer hatte es befohlen.

Как видим, варьированный повтор двух названных предложений пронизывает весь текст новеллы и служит воплощению основной идеи произведения.

Если при использовании повтора как элемента архитектоники произведения на первое место выдвигалось воссоздание определенной структуры, то в данной функции наиболее важная роль принадлежит лексическому составу повторяемого, он полностью сохраняется или подвергается незначительному варьированию за счет служебных слов. Структура предложения повтора имеет подчиненное значение и может свободно варьироваться.

3) Повтор как основной элемент построения языковых лейтмотивов. Сущностью лейтмотива является то, что «лейтмотив, возвращаясь каждый раз в частично обновленной, варьируемой ситуации, создает прочную основу явления на фоне его изменяемости и при этом способствует углубленной трактовке этого явления»[1].

Лейтмотив в описании строится на многократном упоминании каких-то характерологических черт объекта описания. Языковое воплощение это находит в лексическом и семантическом повторе доминанты (или нескольких доминант) описания.

В романе Т. Манна „Buddenbrooks" все основные персонажи описываются с использованием лейтмотивов: die ein wenig hervorstehende Oberlippe Тони, schweres dunkelrotes Haar Герды Будденброк, die große gebogene Nase консула Иоганна Будденброка и др. Приведенные словосочетания в варьированной или неизменной форме появляются при каждом описании внешности перечисленных персонажей.

При первом описании жены консула Элизабет Будденброк автор выделяет следующие детали: eine äußerst elegante Erscheinung, ihr rötliches Haar, zartweißer Teint mit vereinzelten kleinen Sommersprossen.

В дальнейшем описание развивается с обязательным использованием названных деталей, которые становятся доминантами описания внешности героини: in einer eleganten Spitzenjacke, ihr rötliches Haar aufs beste frisiert; ihre nicht schöne, und trotzdem glänzende Erscheinung, ihr rötliches, kunstvoll frisiertes Haar; der zarte Teint, der einem rötlichen Haar entspricht; in ihrem glattge-

---

[1] *Адмони В. Г., Сильман Т. И.* Томас Манн. Очерки творчества.— Л., 1960.— С. 327.

scheitelten rotblonden Haar aber war noch kein einziges weißes Fädchen zu sehen.

Таким образом, варьированный лексический, а также семантический повтор словосочетаний-доминант формирует языковой лейтмотив описания Элизабет Будденброк.

Языковой лейтмотив может играть существенную роль в воплощении темы художественного произведения. Так, в новелле В. Борхерта „Die Hundeblume" символическим воплощением темы любви, веры в жизнь является цветок одуванчика. Лейтмотив этой темы развивается в субстантивных словосочетаниях с ядерным компонентом Blume, его синонимов или его парафраз. Варьирование ядра происходит на фоне постоянного определительного конституента gelb и двух синонимичных определений unscheinbar и klein:

...einen unscheinbaren gelben Punkt ... das gelbe Etwas ... nach dem gelben Punkt ... eine gelbe Blume ... eine kleine gelbe Hundeblume ... die schüchterne kleine Hundeblume.

В дальнейшем ядро Blume заменяется существительным-метафорой Geliebte и словосочетания с ним становятся символом любви:

meine Hundeblume ... meine kleine Geliebte ... das erschöpfte kleine Wesen ... liebes Lebendiges. Итоговое словосочетание: winzige unscheinbare Sonnen.

Таким образом, и тематический лейтмотив структурируется с помощью лексического и семантического повторов.

8. «Сильные позиции» текста

Особое место в семантико-стилистической структуре текста занимают его начало и конец, которые в связи с этим наряду с заглавием и эпиграфом определяются как «сильная позиция» текста[1].

Начальное предложение текста, его лексическое наполнение и синтаксическое оформление играют существенную роль в композиционно-сюжетном развитии литературного произведения. Так, роман известного современного прозаика ГДР Г. де Бройна „Buridans Esel" начинается следующим образом:

Angefangen hat es so: Karl Erp lächelte beim Erwachen und wußte nicht warum. An einen Traum entsann er sich nicht. Erst später, nicht viel später, aber doch erst danach, fiel ihm Fräulein Broder ein.

Как мы видим, инверсия смысловой части глагольного предиката с семантикой начала действия и наличие местоимения es, которое обладает, как известно, широкой семантикой, коррелирующей с любым объемом текста, создают маркированную точку «сюжетного напряжения» в первых же строках литературного текста. В тексте отсутствуют элементы структуры сюжета, создаю-

[1] *Арнольд И. В.* Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностр. языки в школе. — 1978. — № 4. — С. 23—31.

щие традиционную для эпического произведения экспозицию художественного действия. Начальная позиция текста выполняет здесь таким образом «интригующую функцию» — функцию привлечения внимания читателя. Другими наиболее важными функциями начала художественного текста считаются: координирующая, или моделирующая, функция — введение координат изображаемого мира (времени, места действия, его участников); сигнализирующая, или делимитирующая, функция, которая оповещает о переходе к изображаемой действительности и переключает внимание читателя на особый вид коммуникации; а также близкая последней «эстетически настраивающая» функция[1].

Семантическое «усечение» эпической экспозиции в современной художественной прозе можно считать достаточно распространенным явлением, объясняемым, во-первых, развивающимися тенденциями драматизации эпических жанров, отступлением автора-повествователя на второй план и предоставлением им права развивать художественное действие персонажу, а во-вторых, с постоянно нарастающими в эпической прозе со второй половины XVIII в. процессами субъективизации, лиризации повествования, затрагивающими как речевой план повествователя, так и план персонажей[2]. В связи с этим на фоне текстов с традиционным «общеповествовательным» началом возрастает число художественных прозаических произведений, начинающихся либо речью персонажей, либо лирико-повествовательным рассуждением автора или его прямым лирическим обращением к читателю.

Так, в начальной сильной позиции романа А. Зегерс „Die Toten bleiben jung“ (эпизод расстрела коммуниста Эрвина) стоит реплика прямой речи с императивной семантикой „Macht Schluß!“, которая, с одной стороны, анафорической имплицитной связью соотносится с первым словом заглавия романа, а с другой стороны, в силу восклицательно-побудительного характера высказывания задает особый, экспрессивно окрашенный способ катафорического построения дальнейшего повествования.

Особое значение для интеграции доминантных семантико-стилистических элементов структуры текста в единый художественный смысл текстового целого имеет семантическая, синтаксическая и стилистическая связь в заполнении сильных позиций. В случае эксплицитного языкового параллелизма начала и конца художественного текста возникает кольцевая, или рамочная, композиционно-сюжетная структура текста, наиболее определенно выражающая коммуникативно-творческое намерение автора, так как даже при наличии в архитектонике начала и конца буквальных лексических и стилистических повторов читатель имеет дело с разным семантическим объемом лексических единиц и высказываний, а следовательно, и разным характером заложенной в них эстетической информации. Различен и объем фо-

---

[1] Ср.: *Одинцов В. В.* Стилистика текста. — М., 1980. — С. 120 — 161.
[2] Подробнее об этом см. гл. VIII.

новых знаний, которыми владеет читатель в начальной и конечной позициях текста: если при восприятии начала текста он имеет лишь сумму некоторых знаний о творчестве писателя, реалиях изображаемой эпохи, истории народа и литературы, языковой опыт и т. д., которые существуют «вне» текста, то при чтении заключительных строк произведения сознание читателя оперирует и системной совокупностью сюжетных эпизодов, художественных образов и речевых единиц, интегрируемых текстом.

В романе Э. Штритматтера „Ole Bienkopp" в начале и конце текста повторяются следующие предложения:

Die Erde reist durch den Weltraum.

Was ist ein Dorf auf dieser Erde? Es kann eine Spore auf der Schale einer faulenden Kartoffel oder ein Pünktchen Rot an der besonnten Seite eines reifenden Apfels sein.

При первичном прочтении этих предложений возникает ощущение, что автор сравнивает глобальность вселенной с маленькой точкой земли — деревней, жизнь которой не может изменить «вращение земли в мировом пространстве». Подлинный смысл афористичного метафорического сравнения в последнем предложении абзаца читателю до конца неясен. Контекст романа, рассказывающий о жизни обитателей маленького уголка вселенной — деревни Блюменау, а особенно об одном из них — мечтателе Оле Бинкопе, имя которого вынесено в заглавие книги, позволяет читателю раскрыть истинный смысл метафоры автора, повторяемой им еще раз в конце текста: благодаря таким людям, как Оле, деревня может стать для земли не «глазком на кожуре подгнившей картофелины», а «красным пятнышком на освещенной солнцем стороне поспевающего яблока».

Итак, правильная интерпретация «сильных позиций» текста тесно связана с пониманием интегративных отношений в тексте, так как интеграция отдельного слова или высказывания композиционно-архитектоническим единством текста, а также контекстуальное взаимодействие средств различных языковых уровней вносят переакцентуацию в семный состав лексических единиц на разных участках текста.

V. «ОБРАЗ АВТОРА» КАК ОСНОВА СТИЛЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ. АВТОРСКАЯ ЛИНИЯ ПОВЕСТВОВАНИЯ И ВОЗМОЖНОСТИ ЕЕ ЯЗЫКОВОЙ РЕАЛИЗАЦИИ

Лингвостилистической категорией, объединяющей все элементы смысла и стиля художественного произведения в текстовое целое, является категория «образ автора». «Образ автора — это та цементирующая сила, которая связывает все стилевые средства в цельную словесно-художественную систему, это внутренний стержень, вокруг которого группируется вся стилистическая система произведения. Образ автора, манифестируя внутреннее единство стилистической системы, выражает тем самым внутреннее единство и целостность прозаического произведения»[1].

Любое художественное произведение является в первую очередь выражением личности своего создателя как в плане совокупности идей, так и на уровне их лингвостилистической реализации. Еще И. В. Гёте отмечал, что каждый писатель, хочет он того или нет, определенным образом изображает в своих произведениях и самого себя. Это значит, что, изображая тот или иной отрезок жизни, писатель тем самым показывает свое собственное мироощущение, стилистику собственных мыслей и чувств. Но это лишь одна из сторон художественной категории «образа автора»; помимо «субъекта произведения, творца его художественного мира, наделенного воплотившимися в произведении определенными идейно-художественными взглядами», она включает в себя и «словесно-речевую структуру, являющуюся организующим центром художественного произведения»[2]. «Образ автора» в таком его понимании находит свое синтезированное речевое выражение в словесной ткани художественного текста, начальной ступенью которого можно считать авторскую речь. Авторская речь в свою очередь понятие неоднородное, так как, помимо идеального «образа автора», включает в себя определенный речевой план, который можно обозначить как план рассказчика, или повествователя. Это значит, что исходя из идейно-эстетических требований, которые сам создатель предъявляет к своему произведению, автор считает необходимым либо идентифицировать себя с создаваемой им картиной действительности, «раствориться» в ней, или же максимально удалиться от нее, создавая между собой и изображаемым „эпическую дистанцию"[3]. Отражением того, какой способ изложения избирает автор для выдвижения идей, которые он хочет выразить в своем произведении, является повествовательная перспектива (или перспектива повествования).

---

[1] *Брандес М. П.* Стилистический анализ. — М., 1971. — С. 52.
[2] *Барлас Л. Г.* Русский язык. Стилистика. — М., 1978. — С. 144—145.
[3] См. главу VIII.

1. Понятие повествовательной перспективы, ее типология. Типы повествователей

Повествовательная перспектива художественного произведения предусматривает взаимодействие его субъектно-речевой, композиционно-сюжетной и пространственно-временной организации, обусловленное соответствующей коммуникативно-творческой стратегией автора. В соединении с конкретной текстовой структурой повествовательная перспектива дает определенный тип повествования.

Все наблюдаемые в художественной прозе разновидности повествовательной перспективы можно условно свести к двум видам: всеобъемлющая, или неограниченная повествовательная перспектива (die uneingeschränkte, überschauende Erzählperspektive) и ограниченная, или концентрированная повествовательная перспектива (die eingeschränkte Erzählperspektive). В случае всеобъемлющей, или неограниченной повествовательной перспективы автор эпически дистанцируется от изображаемого, он как бы стоит над описываемыми событиями и героями, свободно переходя от одного сюжетного эпизода к другому как в их линейной пространственной и временной последовательности, так и в вертикальной причинно-следственной взаимозависимости. Текстовое целое, таким образом, не ориентировано на «личный», субъектно определенный план повествователя. В случае неограниченной повествовательной перспективы действует единый, объемлющий всех персонажей и все точки сюжета взгляд автора-повествователя.

Ограниченная, или концентрированная повествовательная перспектива предполагает художественное изображение с опорой на «личный» субъектный план либо названного в тексте повествователя, имеющего определенное отношение к художественному действию, либо одного из персонажей, выступающего одновременно и в роли повествователя. Наличие конкретного повествовательного субъекта, изображающего художественные события, обусловливает ориентацию времени и пространства художественного действия относительно этого лица.

В XIX в. в художественной прозе появляется все больше литературных произведений, сочетающих в разнообразных формах оба вида повествовательной перспективы. Их можно определить как произведения с вариационной, непостоянной повествовательной перспективой, в то время как художественные произведения, имеющие на всем своем протяжении лишь одну точку зрения на изображаемое (неограниченную или ограниченную), войдут в ряд текстов с постоянной, константной повествовательной перспективой.

Нужно отметить определенную условность формулировки «постоянная, константная повествовательная перспектива». На определенных участках сюжета объективированный повествователь в художественных произведениях с неограниченной повествовательной перспективой очень часто передоверяет рассказ одному из персонажей (в таком случае прямая речь персонажа приобретает движущее сюжет значение) или «присоединяется» к размышлениям персонажа в русле художественного действия (в формах несобственно-прямой речи). Все это свидетельствует о вариативности повествовательной перспективы практически во всех эпических произведениях, особенно крупных эпических форм (роман), где полифонизм повествования, т. е. наличие в формальном повествовании от 3-го лица психологических, пространственных, временных и других позиций и точек зрений персонажей, является ведущим конструктивным принципом текста.

Примером художественного произведения с неограниченной перспективой повествования может служить роман А. Зегерс „Die Toten bleiben jung“, произведение с широким эпическим размахом, охватывающее большой временной интервал — четверть века между первой и второй мировыми войнами, и широкое, постоянно меняющееся место действия: от Германии, Франции до Риги и Украины. Для романа характерна полифоническая структура: незримый рассказчик свободно переходит от показа жизненных коллизий одного действующего лица к истории другого персонажа, не связанного с первым выраженной сюжетной линией. Связь между действующими лицами романа лишь опосредованная: они все показаны в их отношении к главному герою романа — молодому спартаковцу Эрвину, расстрелянному в начале романа белогвардейскими офицерами.

Роман И. Р. Бехера „Abschied“, где автор в форме рассказа от 1-го лица повествует о своем собственном духовном развитии в пору становления его личности, может служить примером ограниченной перспективы повествования. Несомненно, роман выходит за рамки обычной автобиографии, так как юный рассказчик Ганс Гастль — это не только сам автор, но и обобщенный образ молодого интеллигента, размышляющего о судьбе своего отечества, своего поколения. Содержание этого художественного произведения не проигрывает от того, что и временная и пространственная перспектива романа концентрированы: это последние годы перед началом первой мировой войны. Место действия — город Мюнхен; большинство эпизодов связано с домом Гастлей. Подобная эпическая «концентрация» имеет свои преимущества: рассказ ведется в живой, непосредственной манере, события показаны с точки зрения главного действующего лица, обращающего внимание читателя на многие важные детали жизни Германии начала XX века.

Таким образом, автор располагает в повествовательной перспективе несколькими точками зрения рассказчика. Все богатство имеющихся здесь лингвостилистических возможностей можно рас-

пределить условно, как мы видели, по двум линиям: «объективированное авторское, эпически дистанцированное повествование» и «субъективированный, персонифицированный рассказ». В каждом из выделенных направлений можно в свою очередь выделить несколько типов «повествователей», находящих свое особое воплощение и в плане содержания и в плане выражения[1].

Первый тип повествователя — незримый, необозначенный в тексте повествователь, максимально приближенный к автору и ведущий рассказ от 3-го лица (Er-Erzähler). Он не принадлежит к действующим лицам художественного произведения и не участвует в художественном действии, а лишь наблюдает за ним. Этот тип повествователя в силу его большей, иллюзорной объективности и близости к автору часто обозначается как «аукториальный», «объективный» повествователь или автор-повествователь. Аукториальный тип повествователя наиболее разработан эпической прозой XVII—XVIII вв. и первой половины XIX в., его можно считать классическим образцом, композиционной основой развития эпики.

Так, в романах И. В. Гёте „Wilhelm Meisters Lehrjahre" и „Die Wahlverwandtschaften" повествование ведет незримый автор-повествователь, лишь иногда обнаруживающий свое «я» в прямых авторских обращениях к читателю. Логика развития повествования — это не только и не столько логика развития действия, сколько логика развития ясно ощутимого авторского замысла, «произвольно» включающего новые сферы жизни и новые образы.

Теодор Фонтане, представитель немецкого критического реализма XIX в., соединивший в своем творчестве лучшие традиции немецкой эпической прозы и новые тенденции драматизации повествования, пишет свои лучшие романы „Frau Jenny Treibel", „Effi Briest", „Irrungen, Wirrungen" от лица невидимого повествователя, наблюдающего за всем происходящим.

Второй тип повествователя — это «персонифицированный» рассказчик, одно из действующих лиц художественного произведения, его можно обозначить как «рассказчик — участник происходящего», комментатор «изнутри» действия. Так, роман Т. Манна „Doktor Faustus" имеет подзаголовок „Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde" и начинается следующими строчками:

Mit aller Bestimmtheit will ich versichern, daß es keineswegs aus dem Wunsche geschieht, meine Person in den Vordergrund zu schieben, wenn ich diesen Mitteilungen über das Leben des verewigten Adrian Leverkühn, dieser ersten und gewiß sehr vorläufigen Biographie des teuren, vom Schicksal so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes und genialen

[1] Ср.: *Брандес М. П.* Указ. соч.— С. 64—72; *Долинин К. А.* Интерпретация текста. — М., 1985. — С. 181—220.

Musikers, einige Worte über mich selbst und meine Bewandtnisse vorausschicke.

Концентрация повествовательной перспективы на субъективном плане рассказчика — доктора Цейтблома дает писателю возможность оценить болезненно одаренного гения, «героя эпохи конца» Леверкюна с позиций наследника классических форм бюргерской культуры.

Третий тип повествователя — совмещение в одном лице и рассказчика и главного действующего лица художественного прозаического произведения. Формально этот тип повествователя всегда выражается 1-м лицом единственного числа. Как и при втором типе повествователя, это показ действия «изнутри», но со смещением повествования в плане содержания в сторону рефлекторного, эмоционально-оценочного показа мира; повествование приобретает характер исповедального рассказа.

Западногерманский прозаик З. Ленц ведет повествование в своем романе „Deutschstunde" от лица подростка Зигги Епсена, находящегося в исправительной колонии. В качестве наказания он должен написать сочинение на тему „Die Freuden der Pflicht". Воспоминания Зигги, написанные в субъективно-эмоциональной манере рассказа от 1-го лица, и составляют текст романа. Характерно, что и экспозиция романа — 1-я глава („Die Strafarbeit") сохраняет ту же форму изложения событий: Sie haben mir Strafarbeit gegeben. Joswig selbst hat mich in mein festes Zimmer gebracht, hat die Gitter vor dem Fenster beklopft, den Strohsack massiert, hat sodann, unser Lieblingswärter, meinen metallenen Schrank durchforscht und mein altes Versteck hinter dem Spiegel. Конец этой главы представляет собой логический переход к воспоминаниям Зигги о 1943 годе: ... Auch wenn ich die Vergangenheit aus dem Schlaf wecken muß: ich muß anfangen. Also.

В ходе художественного повествования может возникнуть перераспределение повествовательных функций между несколькими рассказчиками и действующими лицами, за счет чего образуется вариационная повествовательная перспектива с многоракурсным изображением художественной действительности. Так, роман Г. Бёлля „Und sagte kein einziges Wort" построен на чередовании монологов двух человек: Фреда Богнера и его жены Кете, в тексте романа присутствуют только их сугубо пристрастные взгляды на жизнь. Главы, написанные от лица то одного, то другого действующего лица, сменяют друг друга с равномерностью колебаний часового маятника, создают особый монотонный ритм повествования, который и в читателе пробуждает чувство безысходности, которым охвачены персонажи, вынужденные жить не вместе. Композиционно очерченное чередование двух монологов создает ощущение замкнутости индивидуальной субъектной структуры героев, их отграниченности от остального мира.

В более поздних романах Г. Бёлля „Haus ohne Hüter",

„Billard um halbzehn“, „Gruppenbild mit Dame“) характер вариационной повествовательной перспективы в условиях меняющихся субъективных точек зрения персонажей несколько иной: во-первых, возрастает число повествовательных точек зрения (в романе „Billard um halbzehn“ их одиннадцать), а во-вторых, они используются для изображения одних и тех же событий, за счет чего последние проходят перед глазами читателя как бы в нескольких редакциях. В художественной структуре романа присутствует и объективный повествователь, стилистическая роль его авторской речи ограничивается нейтральным комментарием по поводу внешних, наблюдаемых действий персонажей.

Тип текста с вариационной повествовательной перспективой, где ведущую роль играет повествователь, не являющийся прямым участником событий, а слышавший или слушающий их историю — на глазах у читателя — от другого рассказчика, обозначается обычно термином «рамочное повествование» (Rahmenerzählung). К этому типу повествования примыкает «цепное повествование» (Schachtelerzählung), в котором несколько точек зрения как бы подхватывают и дополняют друг друга[1].

Значительную идеологическую нагрузку имеет «рамочная» повествовательная структура в романе А. Зегерс „Das siebte Kreuz“. Начало и конец романа, эпизод с возвращением коммуниста Валлау в концлагерь написаны от первого лица множественного числа, остальные части повествовательного текста находятся в руках «всеведущего» повествователя, хотя и здесь большую стилистическую роль играет изображение с контаминацией авторской и персонажной точек зрения. Использование 1-го лица множественного числа дает автору возможность самому включиться в «лирическую линию» повествования, где наиболее сильно выражен эмоционально-экспрессивный оценочный момент, а также показать множественность растущего антифашистского сопротивления в Германии. Сцена сжигания дров от семи платанов-крестов в печи барака заключенных приобретает символическое значение, а вынос в последнем предложении текста прилагательного unverletzbar за предикатную рамку как бы оставляет открытой для размышлений и ассоциаций читателя нижнюю границу художественной структуры романа.

Большими возможностями в сфере перспективы повествования, как уже говорилось, обладают личные местоимения, способные играть роль релевантного показателя того или иного типа повествования. Особо следует подчеркнуть роль личного местоимения «я», давшего название особому прозаическому жанру — „I c h-E r z ä h l u n g“ (повествование от 1-го лица), объединяющему все многообразие форм субъективированного описания. Говоря в целом о субъективированной повествовательной точке зрения в жанре Ich-Erzählung, можно привести примеры, подтверждающие бóльшую или меньшую персонификацию повествования от пер-

[1] *Брандес М. П.* Указ. соч.— С. 70—71.

вого лица. Так, Т. Манн в своей новелле „Mario und der Zauberer“, ведя рассказ от первого лица, дает читателю текстовую возможность составить лишь предположительный образ рассказчика, это «я» служит для писателя воображаемым посредником между читателями и изображаемым, не получающим исчерпывающей характеристики в тексте рассказа. В романе „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ рассказчик и главное действующее лицо сливаются воедино, весь текстовой материал романа подчинен характерологическому и социальному раскрытию этого образа.

В некоторых случаях форма повествования от первого лица дает писателю возможность с определенной стилистической задачей создать иллюзорную, фиктивную картину мира. Таковы функции стилистического «я» в творчестве Франца Кафки, где рефлекторное отображение мира в душе героя, реализующееся в тексте, служит образно-эстетическим выражением творческой позиции автора, его пессимистической уверенности в безысходности существования личности в капиталистическом обществе. Герой и рассказчик романа Г. Грасса „Die Blechtrommel“ сообщает о себе читателю: Zugegeben ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt,— и развивает далее описание, в котором сложно переплетаются реалистические и сюрреалистические мотивы, создающие сатирическую картину жестокого капиталистического мира. На глазах у читателя рождается рассказ-импровизация с иллюзией полной самостоятельности мироощущения и стиля изложения фиктивного рассказчика. Подобный принцип повествования, основанный на стилизации в монологе стиля подставного рассказчика, как правило, представителя какой-то общественно-исторической или этнографической среды, получил в литературоведении и стилистике определение «сказ». В литературной форме сказа повествование строится по законам устного изложения, с сохранением всех эмоциональных и характерологических особенностей импровизированного рассказа.

Для немецкой художественной литературы форма сказа не столь характерна. Элементы повествования в форме сказа можно найти, например, в произведениях И. Бобровского, Э. Штритматтера. Э. Штритматтер охотно стилизует повествование под живую разговорную речь немецкого крестьянина. Наиболее близок форме сказа его роман „Tinko“, написанный от лица крестьянского мальчика. Другие известные типы текстов от первого лица: 1) эпистолярный текст, 2) мемуары, 3) автобиография, 4) исповедь. Каждый из них может быть средством и художественной и нехудожественной коммуникации.

Современная художественная литература имеет также образцы художественных текстов, написанных в форме воображаемого диалога, где все повествование ведется от лица одного из собеседников, его устная речь эксплицитно выражена в тексте. Второй участник диалога реализован в повествовании имплицитно, читатель может судить о его реакции на рассказ по репликам основного

повествователя. Подобный тип повествования создает для читателя возможность иллюзорного участия в диалоге. Так, например, рассказ Г. Канта „Kleine Schachgeschichte" написан как устное воспоминание любителя шахмат, которым он делится со своим партнером в ходе шахматной партии. Начинается рассказ следующим образом:

Sie sagen es so: Beim Schachspielen soll man immer nur ans Schachspielen denken! Wenn das so einfach wäre! Ich hab' schon erlebt, daß meine Gedanken ständig auf Wanderschaft in alle Himmelsrichtungen gingen, obwohl ich eigentlich meinen ganzen Grips nötig gehabt hätte, um das Spiel zu gewinnen. Jawohl, mein Lieber, ich hatte es nötig, zu gewinnen, mächtig nötig sogar.

Nein, natürlich ging es nicht um Geld, wer spielt denn um Geld Schach? Es ging um ganz was anderes, um viel mehr, sage ich Ihnen.

Ach, das ist eine ziemlich umständliche Geschichte. Wir waren damals im Lager, wissen Sie.

В дальнейшем рассказчик начинает предложения междометиями ach, na, schön, модальными словами nein, ja, sicherlich, natürlich и др. Реакция собеседника видна из последующих реплик рассказчика: Ja, Sie haben gut grinsen..., Ich sehe, Sie nicken mit dem Kopf..., Glauben Sie nur..., Was soll ich Ihnen viel erzählen... и т. д. Эти реплики служат для автора как бы эмоциональной основой для перехода к новой детали или целой теме рассказа. Художественный диалог как форма повествования сохраняет, как мы видим, основные характеристики звучащей речи — эмоциональность, спонтанность, ситуативность, контактность и пр. и является в совокупности всех своих элементов одновременно средством выражения и изображения.

В современной лирической прозе („Abendlicht" Ст. Хермлина, „Schulzenhofer Kramkalender" Э. Штритматтера, „Jugend" В. Кеппена и др.) семантические границы местоимения «я» выходят за пределы образа конкретного повествователя и вмещают в себя широкий внешний мир, соотнесенный с речевым субъектом через его сознание. Субъект лирической прозы не только выражает свое отношение к миру, но и изображает этот мир в богатстве деталей, в определенных пространственно-временных координатах, что, как известно, свойственно эпике. Тем самым в нем сочетаются функции эпического «я» (das erzählende Ich), подчиненного законам реального объективного мира, и лирического «я», переживающего, растворяющего в себе этот мир и себя в этом мире (das erlebende Ich).

Таким образом, автор художественного текста, являясь направляющей силой акта художественной коммуникации, определяет тип повествования, угол зрения, под которым будут в дальнейшем развиваться идеи и образы предлагаемой целостной эстетической структуры.

2. Сюжетная структура художественного текста

Понятие повествовательной перспективы включает в себя композиционно-сюжетную организацию художественного текста. Сюжет как компонент художественной структуры литературного произведения есть следствие проникновения писателя в объективную последовательность жизненных событий и ее художественно-речевой трансформации в соответствии с творческим замыслом[1]. Таким образом, в сюжете реализуется определенная авторская концепция действительности[2].

Создавая поле действия для персонажей, сюжет позволяет автору показать в развитии и осмыслить их характеры в соответствии с собственными жизненными и творческими установками. При этом каждый персонаж представляет собой в плане содержания определенное динамическое единство признаков и действий, влияющее на сюжетную динамику литературного произведения, а общие черты системы действующих лиц художественного произведения: распределение «ролей» между ними, выделение главных и второстепенных персонажей, способы их показа либо в авторской речи, либо в речи самих действующих лиц и т. д.— зависят от реализуемого в тексте сюжетного конфликта. Особое композиционно-сюжетное значение имеют главные действующие лица. Если же в литературном произведении есть центральный художественный образ персонажа, то его можно считать исходным пунктом интеграции текста, так как с ним соотнесены все линии художественного действия, все персонажи.

Благодаря задаваемому автором характеру взаимоотношений между действующими лицами, особому расположению сюжетных эпизодов и тематических частей в литературном произведении возникает сюжетное напряжение[3]. Обычно конфликт разрешается в конце художественного текста, который можно считать в связи с этим вершиной сюжетного напряжения. Но непосредственной реализации ведущего сюжетного конфликта предшествуют определенные точки сюжета, подготавливающие читателя к возможным формам его проявления.

Семантическая вершина сюжетного напряжения может найти лингвостилистическое выражение и в начале художественного произведения, остальные элементы «сюжетной структуры» связываются в подобном случае с началом текста отношениями

---

[1] Начиная с В. Б. Шкловского, в советском литературоведении естественное стечение событий противопоставляется их художественно обработанному представлению в тексте литературного произведения как фабула сюжету. См.: *Шкловский В. Б.* Художественная проза. Размышления и разборы. — М., 1961.

[2] *Добин Е. С.* Сюжет и действительность. Искусство детали. — Л., 1981. — С. 168—172.

[3] *Адмони В. Г.* Поэтика и действительность.— Л., 1975.

ретроспекции. В качестве примера приведем начало романа А. Зегерс „Transit“:

Die „Montreal“ soll untergegangen sein zwischen Dakar und Martinique. Auf eine Mine gelaufen. Die Schiffahrtgesellschaft gibt keine Auskunft.

Начальное предложение романа содержит сообщение о предполагаемой гибели судна, на котором герой-повествователь должен был покинуть Европу и начать жизнь в изгнании. Во втором абзаце романа появляется семантико-синтаксический комплекс из трех предложений, который — не давая конкретного пояснения, почему герой этого не сделал,— выполняет тем не менее «интригующую функцию» и становится имплицитной основой дальнейшего ретроспективного композиционно-сюжетного развития:

Ich hatte nämlich durchaus die Möglichkeit mitzufahren. Ich hatte bezahlte Karte, ich hatte ein Visum, ich hatte ein Transit. Doch zog ich es plötzlich vor, zu bleiben.

Значимые для раскрытия сюжетного конфликта эпизоды или семантические части текстовой структуры в форме отдельного словосочетания, предложения или группы тематически связанных предложений могут также диффузно рассредоточиваться по всему произведению, обеспечивая ступенчатое развитие сюжета. При этом предложения, рассматриваемые нами как значимые для «ступенчатого», поступательного развития сюжета, содержат члены предложения, указывающие на временное или пространственное развитие действия. Приведем начальные строки авторской речи некоторых глав из романа Ю. Брезана „Der Gymnasiast“. Prolog: *Mitte Mai* wurde das aufgefüllte Regiment in die Schlacht um Verdun geworfen. *Anfang Juni* zog die Division den Regimentsstab aus der Front und setzte die überlebenden Soldaten als Munitionsfahrer ein. *Einer dieser Verurteilten war der Soldat Jakob Hanusch*, Steinspeller und Feierabendbauer aus der Lausitz.

Erster Teil. 1. *Der Junge Felix Hanusch wuchs* Stück für Stück *ins Leben hinein*. 2. *Felix* ging *das zweite Jahr* zur Schule... 4. *Die Revolution* war tot. 5. *Nach den Ferien* saß Felix sehr viel zu Hause und malte... 7. *Jeden Mittwochnachmittag* von drei bis sechs Uhr gab Pastor Krauschwitz sorbischen Sprachunterricht für die Mittelschule.

Рассматриваемый нами роман Ю. Брезана имеет одного главного героя, и ступенчатость в развитии сюжета связана, таким образом, с одним объектом изображения. При наличии в художественном произведении нескольких персонажей, действующих как главные, содержательная ступенчатость текста возникает при переходе от одного объекта изображения к другим. Подобную композиционно-сюжетную структуру имеют, например, романы Т. Манна „Buddenbrooks“, А. Зегерс „Die Toten bleiben jung“ и др. Так, в первых главах романа „Die Toten bleiben jung“

вводятся новые действующие лица, связанные с главным героем романа Эрвином. Начальные предложения этих глав имеют в своем составе указательные и относительные местоимения, указывающие на это. Например: *Derselbe Hauptmann von Klemm, der* durch die Worte „Macht Schluß!" Erwin von seinem unvermeidlichen Ende überzeugt hatte, befahl dem Chauffeur, Gustav Becker, den Opelwagen für die Heimfahrt zu überholen.

Derselbe Soldat, der Erwin zu einem Verhör hatte bringen sollen, ihn aber zu seiner Erschießung gebracht und dann geholfen hatte, ihn zu begraben, stand Wache vor einem Ausgang seiner Kaserne in der Chausseestraße.

Wenzlow, der auf ein Zeichen Klemms den tödlichen Schuß auf den Gefangenen abgegeben hatte, fuhr zusammen mit Lieven auf Besuch zu seiner Tante Amalie, der unverheirateten Schwester seines in diesem Krieg gefallenen Vaters. *Die Tante* hatte an ihm und *seiner jetzt mit von Klemm verheirateten Schwester Lenore* die Mutter vertreten, die sehr jung gestorben war.

Почти все без исключения последующие главы и эпизоды книги начинаются предложениями с подлежащими, выраженными именами собственными, которые, таким образом, можно рассматривать как лингвостилистические элементы развития сюжета.

Литературные произведения, в композиционно-сюжетном членении которых в качестве доминантных элементов сюжетодвижения выступают лексико-грамматические и синтаксические единицы темпоральной и локальной семантики при наличии единого или варьирующихся антропонимов, можно охарактеризовать как тексты с тенденцией к хроникальности сюжета. Тексты, где все сюжетные и персонажные линии стягиваются причинно-следственными отношениями к единому композиционному центру (это может быть какое-то значительное художественное событие или центральный персонаж), тяготеют к концентрическому типу сюжетной структуры[1]. Выше приведенные романы Ю. Брезана, Т. Манна, А. Зегерс обнаруживают первый тип структуры сюжета. Роман Т. Манна „Lotte in Weimar" имеет единый композиционно-идейный центр: образ великого Гёте, к которому концентрически сходятся все субъектные и композиционно-речевые планы текста; он может быть определен как текст с концентрическим типом сюжета. Концентрическую структуру имеет сюжет и в романе А. Зегерс „Das siebte Kreuz", так как в нем все сюжетные и персонажные линии связаны причинно-следственными отношениями с единым конфликтным событием: побегом семи заключенных из концлагеря Вестгофен.

Существенное значение для структуры сюжета имеет и возможность выделения двух рядов сюжетных событий в тексте:

---

[1] Ср.: Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Поспелова. — М., 1983. — С. 120—122.

объективного, или внешнесобытийного, связанного с изображением действий, поступков персонажей, а также сопутствующих им внешних обстоятельств (временных, пространственных и др.), и внутриличностного, связанного с изображением сознания, эмоций[1].

Внешнесобытийный ряд сюжета представляет собой композиционную основу авторской повествовательной речи в повествовании от 3-го лица. Это связано с особым характером точки зрения повествователя в неограниченной повествовательной перспективе литературного текста, который состоит в его «внеположенности», эпическом дистанцировании от изображаемой художественной действительности, что позволяет повествовательному субъекту речи изображать внешние для него сюжетные события и персонажи с любой степенью полноты и конкретности пространственно-временных координат событийных ситуаций.

В повествовании от 1-го лица внешнесобытийный и внутриличностный ряды сюжета тесно взаимосвязаны, так как изображение художественной действительности ограничено в нем сознанием и пространственно-временной позицией «я»-повествователя. Композиционная последовательность и текстовое распределение элементов сюжета подчинены рациональному и эмоционально-оценочному отношению к ним и положению в них повествующего «я».

Система способов передачи речи персонажей в обоих типах повествования обеспечивает в первую очередь развитие внутриличностного ряда в сюжетодвижении текста. В тех случаях, когда речь персонажей в любой из ее разновидностей: прямой, косвенной или несобственно-прямой речи — приобретает в литературном произведении функцию нарративности, или сюжетодвижения, меняется и прагматико-коммуникативная направленность повествования: автор активизирует перспективу читателя, пытаясь установить «прямой контакт» читателя и персонажа. Читатель втягивается в те события и ассоциации, которые в данный момент важны для персонажа.

Особое значение как субъектно-речевая форма сюжетодвижения имеет несобственно-прямая речь, в которой на повествовательную функцию авторской речи накладываются рефлексии и эмоции персонажа, связанные с определенным сюжетным событием. Несобственно-прямая речь представляет собой в этом смысле явление субъектно- и композиционно-речевого уровня, в котором контаминированы не только две формы речи, но и два разных ряда, или аспекта, сюжеторазвития, так как определенные элементы сюжета изображаются в ней не в повествовательной перспективе рассказчика, а с точки зрения одного из персонажей, что рождает несовпадение субъектной и лингвости-

---

[1] Ср.: *Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы.— М., 1972. — С. 108.

листической структур повествования. Будучи объективным по форме выражения, повествование становится субъективным по существу содержания, так как включает в сюжетные элементы образ персонажа.

3. Пространственно-временная структура художественного текста

Характер повествовательной перспективы художественного текста тесно связан с особенностями отражения в нем категорий «время» и «пространство», так как, являясь универсальными и всеобщими, неотделимыми от объективной реальности категориями, время и пространство принадлежат к главным объектам художественного изображения и содержат в структуре отражающего их образа элементы образа познающего субъекта — автора литературного произведения. Динамика сюжета, связанных с ним персонажей, взаимодействие персонажей между собой изображаются в художественном произведении не только с опорой на определенные пространственно-временные координаты, но и благодаря образному переосмыслению автором, а затем и читателем этих координат.

В пространственном отношении художник слова может изобразить какой-то отрезок действительности либо по законам эпической широты, размаха, либо в технике новеллистической краткости (epische Breite und novellistische Kürze), что находит свое отражение и в лингвостилистической структуре текста. Так, тема фашизма, разрушительного действия войны на человека развивается с эпической широтой в трилогиях Ю. Брезана, В. Кеппена, дилогии Д. Ноля и получает предельно сжатое, но не менее экспрессивное выражение в новеллах В. Борхерта. Т. Манн решал наиболее актуальную для его творчества тему конфликта художника и буржуазного общества как в жанре романа („Buddenbrooks", „Doktor Faustus" u. a.), так и в новеллистических формах („Tonio Kröger", „Tristan").

Время находит свое отражение в художественном тексте, во-первых, как нечто последовательное, непрерывное и, во-вторых, как многоплановый прерывистый фон художественного произведения с ретроспективным показом событий, взглядами рассказчика в будущее и т. д. Так, повествование в романе З. Ленца „Deutschstunde" ведется как бы от конца, роман Г. Канта „Die Aula" имеет два постоянно меняющих друг друга временных плана: «вчерашний день» и «день сегодняшний».

При непрерывном отображении времени также имеются две дальнейшие возможности: 1) стяжение времени — техника, при которой события нескольких десятилетий, поколений даются в их последовательности в рамках одного произведения: А. Зегерс „Die Toten bleiben jung", Т. Манн „Buddenbrooks", Л. Фейхтвангер „Der Erfolg" и др. и 2) растяжение времени — показ событий

одного дня, суток в рамках целого эпического произведения, например, роман З. Ленца „Das Vorbild", новелла С. Цвейга „Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau" и др. Нужно отметить, что временная ориентация повествования — одна из наиболее существенных характеристик художественного текста, так как она «определяет характер используемых автором произведения языковых средств»[1]. В стилистике выделяются обычно два типа художественного времени: повествовательное время (Erzählzeit) и фабульное, или сюжетное, время (erzählte Zeit). Фабульное время — это время объективной реальности, непосредственно выражаемой в художественном тексте, а повествовательное время — это время объективной реальности, преобразованное эпическим отношением повествователя к событиям, описанным в произведении. Учитывая то обстоятельство, что повествование от 1-го лица представляет собой субъективированную форму рассказа, можно предположить, что и временной план в таком типе повествования будет ориентирован на индивидуальный временной опыт. Если рассказчик — действующее лицо повествует о каких-либо событиях в форме воспоминаний, то для повествования характерен претеритальный временной план. Так, в романе И. Р. Бехера „Abschied" основной глагольной временной формой становится имперфект. Например, начальный абзац романа:

Schon eine Stunde zuvor *hatte* ich *gedrängt*: „Wir werden sicher zu spät kommen!" — aber der Vater *hielt* die Balkontür verschlossen und *zündete* den Weihnachtsbaum *an*, während die Mutter *ärgerlich wurde*...

В том случае, когда рассказчик от 1-го лица дает описание событий в их непосредственном, «сценическом» развитии, на передний план выступает непреобразованное сюжетное время, основой рассказа становятся презентные формы глагола, а также претеритальные и футуральные формы для выражения уже свершившегося или предстоящего действия. Повествование приобретает форму «художественного репортажа» от лица одного из участников событий. Благодаря этому и читатель чувствует себя погруженным в развивающуюся на его глазах ситуацию. Пример подобной временной ориентации повествования от 1-го лица — роман Э. Штритматтера „Tinko". Начальный абзац романа:

Schon am Morgen *ist* es wie Frühling. Ich *reiße* das vortägige Blatt vom Kalenderblock. Eine fette schwarze Zehn *wird sichtbar*. Unter der Zehn *steht* „Oktober". Schon den zweiten Tag bin ich nicht in der Schule. Die Kartoffeln und Großvater *sind daran schuld*.

Презентный план повествования последовательно развивается до последних страниц романа.

---

[1] *Тураева З. Я.* Категория времени. Время грамматическое и художественное. — М., 1979. — С. 13.

В повести Э. М. Ремарка „Im Westen nichts Neues“ повествование ведется от лица представителя «потерянного поколения» 18-летнего солдата Пауля Боймера в форме Ich-Erzählung. Читатель видит события первой мировой войны глазами Пауля и его товарищей в их полной жестокой обнаженности. Он «живет» временем персонажей. В авторской речи часты слова из солдатского лексикона. Лирические отступления в тексте также построены под углом зрения рассказчика, в форме его внутреннего монолога. На протяжении всей повести сохранен презентный временной план (фабульное время), который можно считать одной из стилеобразующих лингвостилистических категорий, придающих повествованию сознательно избранный автором натуралистический характер художественного изображения. Например:

— Es *ist* Herbst. Von den alten Leuten *sind* nicht mehr viele da. Ich *bin* der letzte von den sieben Mann aus unserer Klasse hier.

Jeder *spricht* von Frieden und Waffenstillstand. Alle *warten.* Wenn es wieder *eine Enttäuschung wird,* dann *werden* sie *zusammenbrechen,* die Hoffnungen *sind zu stark,* sie *lassen sich* nicht mehr *fortschaffen,* ohne zu explodieren. *Gibt es keinen Frieden,* dann *gibt es Revolution.*

Ich *habe* vierzehn Tage Ruhe, weil ich etwas Gas *geschluckt habe.* In einem kleinen Garten *sitze* ich den ganzen Tag in der Sonne. Der Waffenstillstand *kommt* bald, ich *glaube* es jetzt auch. Dann *werden* wir nach Hause *fahren.*

Hier *stocken* meine Gedanken und *sind* nicht *weiterzubringen.* Was mich mit Übermacht *hinzieht* und *erwartet, sind Gefühle.* Es *ist Lebensgier*, es *ist Heimatgefühl*, es *ist das Blut*, es *ist der Rauch der Rettung*. Aber es *sind keine Ziele.*

Особое стилистическое значение приобретают заключительные абзацы повести, написанные от 3-го лица и в прошедшем времени (претерит). Являясь как бы отражением взгляда читателя, воспринимающего события как свершившиеся, они подводят черту под бессмысленным существованием молодого человека, не имеющего места и цели жизни в мире без войны:

Er *fiel* im Oktober 1918, an einem Tage, der *so ruhig* und *still war* an der ganzen Front, daß der Heeresbericht *sich* nur auf den Satz *beschränkte,* im Westen *sei* nichts Neues zu *melden.*

Er *war vorübergesunken* und *lag* wie schlafend an der Erde. Als man ihn *umdrehte, sah* man, daß er *sich* nicht lange *gequält haben konnte;*— sein Gesicht *hatte* einen so gefaßten Ausdruck, als *wäre* er beinahe zufrieden damit, daß es so *gekommen war.*

Повествовательное время, т. е. время объективной реальности, преобразованное эпическим отношением повествователя к событиям, описываемым в художественном произведении, наиболее

характерно для текстов, организуемых аукториальным рассказчиком. Позиция повествователя-наблюдателя, располагающего определенной эпической широтой показа, находит свое отражение и в системе временных глагольных форм внутри произведения. События подаются как уже свершившиеся, наиболее типичной формой временной ориентации текста становится претеритальный план повествования. Так, рассказы популярного писателя ГДР Ф. Фюмана о второй мировой войне, участником которой он стал в возрасте 19 лет, „Kameraden", „Das Gottesgericht", „Kapitulation" и др., возникли, несомненно, на основе личных наблюдений автора. Но писатель сознательно исключает свое «я» из создаваемых им произведений о войне, придавая содержанию рассказываемых им военных эпизодов типизированный, всеобъемлющий характер. Все три названных произведения рассказаны незримым повествователем-наблюдателем в нарочито стилизованной эпической манере с применением местоимения „es" в функции эпизации текста, с сохранением претеритального временного фона действия. Например: — Im Juni des Jahres 1941, an der Memel, *geschah es,* daß drei Soldaten, der Obergefreite Karl W. und die Oberschützen Josef L. und Thomas P., gemeinsam *ihren großen Tag hatten.* Es *war* ihnen *gelungen,* bei einem Übungsschießen mit je drei Schuß fünfunddreißig Ringe *zu treffen* („Kameraden").

В современной художественной прозе возрастает число художественных произведений, написанных от лица аукториального, неперсонифицированного, рассказчика, наблюдающего за действием со стороны, но в процессе его непосредственного становления,— в презентной временной плоскости. Подобным художественным текстам свойственны как характерные стилевые черты динамизм и экспрессия художественного выражения; возникает особая форма рассказа, которую можно определить как «художественный репортаж». Примером подобной повествовательной и временной ориентации может служить рассказ Ф. Вольфа „Der Kirschbaum".

Juli 1941. Das kleine Dorf an der Grenze Weißrußlands ist von den Deutschen völlig zusammengeschossen. Inmitten der schwarzen Brandruinen leuchtet wie ein Wunder nur ein einziger grüner Fleck, ein Haus mit einem Baumgarten, um den ein Bächlein fließt. Vielleicht haben der Garten und der Bach die Flammen von dem Haus des Michail Wassiljewitsch abgehalten.

Dort im Garten sitzt jetzt inmitten seines Stabes ein deutscher Hauptmann, der Führer eines Infanteriebataillons. Tisch und Stühle wurden hinausgetragen; nun tafelt man im Grünen. An Lebensmitteln und Wein ist kein Mangel. Diese Dinge hat man überall in den russischen Städtchen und Dörfern reichlich „organisiert". Man ist schon am Schluß der Mahlzeit, da ruft ein Leutnant zu der Ordonnanz, sie solle von dem Kirschbaum da einen Korb Kirschen pflücken. Die Ordonnanz sucht vergebens eine Leiter. Der alte Michail, der jetzt zum Vorschein kommt, erklärt, die

Soldaten hätten zum Abkochen jedes Stückchen Holz weggeschleppt.

Как мы видим, автор и в синтаксическом строе начальных строк рассказа стремится сохранить форму репортажа: начинается текст односоставным бытийным предложением, его продолжают простые распространенные повествовательные предложения, в тексте из одиннадцати предложений лишь три представляют собой сложные синтаксические структуры. Вся сцена уничтожения вишни, ставшей для двух русских стариков символом жизни, пишется автором «крупным планом», в настоящем времени (Präsens), все, что происходит после этого, рассказывается в прошедшем (Präterit).

Allerdings konnte am nächsten Morgen der Hauptmann die versprochene Arbeit nicht verteilen. Einmal deshalb, weil man ihn und seinen Adjutanten am nächsten Morgen mit gespaltenem Schädel in seinem Zimmer fand. Dann aber auch deshalb, weil der alte Michail Wassiljewitsch und sein Weib weit und breit nicht mehr anzutreffen waren. Auch die Axt, mit der offenbar die Tat begangen war, ließ sich nirgends mehr auftreiben. Das einzige, was die beiden alten Bauernleute am Tatort zurückgelassen hatten, das waren je zwei rote Kirschen; sie hingen als „Pärchen", wie zwei große erstarrte Blutstropfen an dem Ohr des toten Hauptmanns und seines Adjutanten.

Die Deutschen brannten am gleichen Tag auch dies letzte Haus des kleinen Dorfes nieder.

В первой части рассказа авторское время и время персонажей совпадает, во второй части писатель ориентируется на временную позицию читателя, с точки зрения которого все происходящее в произведении является прошедшим. Там, где происходит подобное чередование форм настоящего и прошедшего, возникает эффект сопереживания, сопричастности читателя к происходящим событиям[1].

Все более широкое проникновение в повествовательный монолог от 3-го лица форм настоящего времени объясняется совмещением в современной художественной прозе эпического, драматического и лирического элементов, развитием полифонических типов повествования, предполагающим слияние авторского и персонажного речевых планов. Выступая на претеритальном фоне в авторском повествовании, презенс выполняет, как правило, описательную, повествовательную или комментирующую функции, способствует выдвижению важных в смысловом отношении композиционных компонентов текста[2]. Описательный и повествовательный презенс играет особую роль для композиционного выделения экспозиции текста, в которой дается характеристика места, времени, участни-

[1] См.: *Тураева З. Я.* Указ. соч. — С. 76.

[2] *Нюбина Л. М.* Роль грамматической формы настоящего времени в сюжетно-композиционной структуре художественного текста: Автореф. канд. дис.— Л., 1980.

ков, сопутствующих обстоятельств последующего сюжетного развития (см. новеллы Т. Манна „Glaudius Dei“, „Tristan“, „Der Unbekannte“). Презенс в комментирующей функции выступает в качестве морфологического ядра так называемых «авторских отступлений», представляющих собой непосредственное выражение собственных мыслей и чувств автора, так или иначе связанных с общим замыслом художественного произведения. Например:

Wenn die erste Liebe, wie ich allgemein behaupten höre, das Schönste ist, was ein Herz früher oder später empfinden kann, so müssen wir unseren Helden dreifach glücklich preisen, daß ihm gegönnt ward, die Wonne dieser einzigen Augenblicke in ihrem ganzen Umfange zu genießen.

(*J. W. Goethe.* „Wilhelm Meisters Lehrjahre“)

Перфект, так же как презенс, служит в претеритальном эпическом повествовании от 3-го лица композиционно-смысловому выделению определенных частей текста: он либо обобщает некий период прошедшего, вводит или завершает повествование, делит его на смысловые отрезки и т. д. Он участвует и в формировании «точки зрения» или «времени» автора[1]. При этом он часто входит в качестве структурного ядра в абзац или предложение, которое образует нижнюю границу повествования и соединяется с личным местоимением 1-го лица единственного и множественного числа, выступающим в подобных случаях как прямая номинация автора-повествователя. Ср. конец романа Л. Фейхтвангера „Die Jüdin von Toledo“:

Ich selber *bin* noch vor diesem Tor *gestanden* und *habe* die verwitternde arabische Inschrift *gesehen*, mit welcher die Galiana den Gast begrüßte: Alafia, Heil, Segen.

Что касается форм будущего времени, то, учитывая их проспективную направленность, следует особо подчеркнуть текстообразующее значение футурума для заключительных абзацев художественного повествования, в которых описывается «постсюжетное» развитие действующих лиц. Благодаря подобному употреблению футуральных форм такая черта текста как «конечность» приобретает условный характер: раздвигаются границы сюжета, а с ним и общего художественного смысла текста. Например, повесть А. Зегерс „Der Mann und sein Name“, рассказывающая о мучительном возвращении к жизни человека «с разрушенным прошлым» (mit der zertrümmerten Vergangenheit), заканчивается вырастающим из претеритального контекста абзацем из пяти предложений с футурумом в главной части: Bald *werden* die beiden zusammen *leben*. Katharina *wird*

---

[1] *Горностаев М. Н.* Перфект как способ отражения времени автора в структуре художественного времени //Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. — Л., 1978. — С. 15—28.

manchmal Heinz verstohlen *betrachten* und ihren Blick *abziehen*, wenn er sich umwendet. Heinz *wird* manchmal *denken*, sie sei ein wenig bleicher geworden, unmerklich, wie sonnenverbrannte Gesichter erbleichen, aus einem Grund, den er nicht gleich versteht. Sie *werden sich liebhaben. Es wird nicht leicht sein.*

Важная роль в формировании категории художественного времени принадлежит также лексическим, синтаксическим, графическим и стилистическим средствам, при этом «наблюдается как проекция в текст средств выражения темпоральности, существующих в системе, так и порождение текстом окказиональных средств выражения временных отношений»[1].

Художественный топос (пространство) текста включает в себя всю систему его неоднородных пространственных отношений и может выступать «в качестве языка» для выражения других, непространственных отношений[2]. Так, одна из возможностей членения топонимической структуры текста связана с действующими лицами: обладая собственным пространством в композиции сюжета, каждый персонаж получает в то же время дополнительную характеристику через приписанное ему автором пространство художественного действия. Род сочетаемости художественных пространств персонажей: их пересекаемость, последовательная смена одного другим, их смежность или слитность, стабильность — нестабильность — образует существенную часть эстетической информации текста.

Большое значение для структуры образа персонажа имеют топонимические описания в прозе Т. Манна. Изображение счастливого душевного состояния главных персонажей в его романе „Buddenbrooks" связано с описанием моря: лучшие дни своей жизни проводят в Травемюнде у моря юная Тони и маленький Ханно. Характерно при этом повторение топонимических деталей, упоминаемых автором при описании морских каникул Тони и Ханно. Например: in ihrem kleinen, reinlichen Zimmer, dessen Möbel mit hellgeblümtem Kattun überzogen waren,... blinzelte sie in den schmalen und blendenden Streifen vom Tageslicht, der zwischen den geschlossenen Läden hindurch ins Zimmer fiel (описание первого утра Тони в Травемюнде);... die altfränkischen Möbel des reinlichen kleinen Zimmers...; Das Zimmer lag in dem gelblichen Tageslicht, das schon durch das gestreifte Rouleau hereinfiel... (описание первого утра Ханно в Травемюнде). Благодаря контекстуальному окружению и повторению в аналогичных сюжетно-временных обстоятельствах, эти топонимические детали получают символическое переосмысление и входят в ряд лексических актуализаторов мажорной темы: ожидание счастья юными героями. При описании прощания Тони и Ханно с морем Т. Манн почти

---

[1] *Тураева З. Я.* Лингвистика текста. — М., 1986. — С. 104.

[2] Ср.: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста.— М., 1970.— С. 280.

буквально в двух местах романа повторяет описание Травемюнде и его обитателей. Ср.:

1. Tony drückte den Kopf in die Wagenecke und sah zum Fenster hinaus. Der Himmel war weißlich bedeckt, die Trave warf kleine Wellen, die schnell vor dem Winde dahineilten. Dann und wann prickelten kleine Tropfen gegen die Scheiben. Am Ausgang der „Vorderreihe" saßen die Leute vor ihren Haustüren und flickten Netze; barfüßige Kinder kamen herbeigelaufen und betrachteten neugierig den Wagen. *Die* (курсив Т. Манна.— *Е. Г.*) blieben hier...

Als der Wagen die letzten Häuser zurückließ, beugte Tony sich vor, um noch einmal den Leuchtturm zu sehen; dann lehnte sie sich zurück und schloß die Augen, die müde und empfindlich waren.

2. ... Hanno drückte den Kopf in die Wagenecke und sah... zum Fenster hinaus. Der Morgenhimmel war weißlich bedeckt, und die Trave warf kleine Wellen, die schnell vor dem Winde dahereilten. Dann und wann prickelten Regentropfen gegen die Scheiben. Am Ausgange der „Vorderreihe" saßen Leute vor ihren Haustüren und flickten Netze; barfüßige Kinder kamen herbeigelaufen und betrachteten neugierig den Wagen. *Die* (курсив Т. Манна.— *Е. Г.*) blieben hier...

Als der Wagen die letzten Häuser zurückließ, beugte Hanno sich vor, um noch einmal den Leuchtturm zu sehen; dann lehnte er sich zurück und schloß die Augen.

Подобный композиционный повтор топонимического описания превращает его в один из лейтмотивов романа, единый для двух персонажей: Травемюнде и море являются для них символом недостижимой внутренней свободы и счастья.

Таким образом, помимо своей основной координирующей, или моделирующей, функции (введение пространственных координат изображаемого мира) топонимические описания могут выполнять и характерологическую функцию, входя тем самым в структуру образа персонажа.

Существенное значение для топонимической структуры художественного текста имеет тип повествовательной перспективы и связанный с ним образ повествователя. При неограниченной повествовательной перспективе пространство автора-повествователя, как правило, не имеет опоры на определенные лингвостилистические элементы текста. Оно существует как синтез художественных пространств (локусов) персонажей, выражаемых через семантическое взаимодействие антропонимов, которые обозначают действующее лицо, и обстоятельственных словоформ со значением места и времени[1]. При ограниченной повествователь-

---

[1] См. об этом подробнее: *Гончарова Е. А.* Пути лингвостилистического выражения категорий «автор» — «персонаж» в художественном тексте.— Томск, 1984.— С. 55—72.

ной перспективе пространственные отношения в художественном тексте определяются пространственным положением персонифицированного повествователя. Так, в структуре романа Т. Манна „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull" в девяти главах первой книги в тексте неоднократно появляются топонимы, обозначающие место рождения и юности героя, которые можно рассматривать как дистантные лексические и синонимические повторы, обеспечивающие концентрическое развитие художественного топоса романа. Например: der Rheingau, jener begünstigte Landstrich, die Rheinlandschaft, das benachbarte Langenschwalbach; unsere Villa, das Heim; das ehrwürdige Städtchen u. a. Все остальные персонажи связаны единым топосом с «я»-повествователем. Конкретность имен, создающих общий географический фон повествования, сочетается с обобщенностью, условностью номинации основного места происхождения и действия Феликса Круля, называемого существительным Städtchen, которое в данном случае служит образом-символом немецкой провинции.

Таким образом, сохраняя свою объективную основу, пространственно-временные координаты художественного мира в литературном тексте выступают и как средство передачи точки зрения автора и персонажей, образного обобщения сложных процессов действительности.

4. Компоненты экспрессивной интонации художественного произведения

Техника или способ изображения включает в себя также эмоциональное отношение автора к изображаемому или, иными словами, экспрессивную интонацию художественного произведения. Исходя из общего определения интонации как основного выразительного средства звучащей речи, позволяющего передать отношение говорящего к предмету и к собеседнику, экспрессивную интонацию художественного произведения можно определить как позицию автора по отношению к тому, что изображается в его произведении, с одной стороны, и к читателю — с другой. К компонентам экспрессивной интонации, которая в свою очередь является составной частью эмоционального напряжения художественного произведения, можно отнести пафос, юмор, сатиру, иронию, сарказм, гротеск.

П а ф о с возникает в том случае, когда художник слова говорит о чем-то высоком, особо значимом для человеческого бытия. Возвышенность тематики обусловливает и наличие в тексте особых, «избранных» языковых единиц: на лексическом уровне это возвышенная лексика, археологизмы, слова с усиленным экспрессивным звучанием, играющие роль междометий; на синтаксическом — структуры экспрессивного синтаксиса (риторический вопрос, восклицание и др.), подчеркнуто правильный граммати-

ский строй фразы. В истории развития немецкой литературы можно выделить течение «Бури и натиска», в произведениях которого нашли свое лингвостилистическое воплощение возвышенные идеи авторов о высокой нравственности, социальной справедливости, призванных определять бытие человека. Пафос является для произведений этого литературного направления одним из характерных признаков как плана содержания, так и плана выражения. Как стилеобразующий фактор пафос особенно характерен и для поэтического произведения. Поэтические жанры гимна, оды с первой до последней строчки проникнуты патетическим содержанием, находящим свое выражение в экспрессивном синтаксисе (риторические вопросы, восклицания), обращениях, вводимых междометиями, обилии гипербол, метафор, сравнений. Пафос присущ также политической лирике, так как здесь в наибольшей степени выражается убежденность автора в защищаемых идеях, его партийность, желание придать произведению воспитательный характер. Примерами патетически окрашенных поэтических произведений могут служить известные стихотворения Г. Гейне „Ich bin das Schwert, ich bin die Flamme", Ф. Шиллера „Hymne an den Unendlichen", „An die Freude", „Die Künstler", Б. Брехта „Solidaritätslied", „Der große Oktober", „Lied vom Glück" и др.

Так, стихотворение Б. Брехта „Der große Oktober" начинается символическим обращением к величайшему событию в истории рабочего класса. Объем предложений невелик, строфа состоит в основном из простых распространенных предложений, в строфе лишь дважды употреблены придаточные определительные предложения, размер строки не совпадает со структурно-синтаксическим членением текста (в строфе 6 примеров так называемого Enjambement — случаев переноса с одной поэтической строки на другую частей предложения, тесно связанных между собой структурно и по смыслу). Первая строфа имеет четыре восклицательных предложения, что в сочетании со свободным ритмом стиха создает торжественно-патетический тон поэтических строк.

O großer Oktober der Arbeiterklasse!
Endliches Sichaufrichten der so lange
Niedergebeugten! O Soldaten, die ihr
Endlich die Gewehre in die richtige Richtung gerichtet!
Die den Boden bestellten im Frühjahr,
Taten es nicht für sich selber. Der Sommer
Beugte sie tiefer. Noch die Ernte
Ging in die Scheuern der Herren. Aber der Oktober
Sah das Brot schon in den richtigen Händen!

В художественной прозе пафос обладает наибольшими выразительными возможностями в публицистических текстах, так как в них должна наиболее полно раскрываться личность автора как гражданина, мыслителя. Автор публицистического текста дает критическую оценку не удовлетворяющей его действительности,

формируя свое представление об идеале и призывая к его осуществлению.

Одним из существенных и чрезвычайно объемных по смыслу компонентов экспрессивной интонации художественного произведения является ирония. Ирония понимается в стилистике как троп, отличительным признаком которого является двойной смысл, где истинным будет не прямо высказанный, а противоположный ему, подразумеваемый; чем больше противоречие между ними, тем сильнее ирония. При полном отрицании сущности изображаемого предмета ирония перерастает в сатиру, если же она затрагивает отдельные несущественные стороны предмета, не вступающие в противоречие с идеалом, то возникает юмористический или комический эффект. Наиболее едкая, язвительная форма сатиры получила название сарказма. В случае гротеска автор в целях заострения сатирического образа сочетает его с преувеличенным фантастическим изображением. Широко использует сарказм и гротеск как высшие формы сатирического показа действительности Б. Брехт в книге „Geschichten vom Herrn Keuner"; особенно интересна в этом смысле притча „Wenn die Haifische Menschen wären". Господин К. (т. е. сам автор) дает гротескную картину переустройства подводного мира по модели человеческого общества. Лингвостилистической основой рождения гротеска служат формы глагольного конъюнктива, многочисленные сравнения, парадоксон, гиперболизация, лексические и структурные повторы. Например:

... Wenn die Haifische Menschen wären, *würden sie natürlich* auch untereinander *Kriege führen, um fremde Fischkästen und fremde Fischlein zu erobern. Die Kriege würden* sie von ihren eigenen *Fischlein führen lassen.* Sie *würden* die *Fischlein lehren*, daß *zwischen ihnen* und *den Fischlein der anderen Haifische ein riesiger Unterschied bestehe. Die Fischlein, würden sie verkünden*, sind bekanntlich stumm, aber sie *schweigen in ganz verschiedenen Sprachen* und *können einander daher unmöglich verstehen. Jedem Fischlein*, das im Kreig *ein paar andere Fischlein, feindliche, in anderer Sprache schweigende Fischlein tötete, würden* sie einen kleinen Orden aus Seetang *anheften* und *den Titel Held verleihen.* Заканчивает текст саркастическое восклицание господина К.: Kurz, es gäbe überhaupt erst eine Kultur im Meer, wenn die Haifische Menschen wären.

Художники слова могут по-разному относиться к объему и характеру используемой ими иронии. Для одних писателей она становится художественным принципом отражения их идейно-эстетической позиции, развиваемым на основе намеренно устанавливаемой дистантности между изображаемым и субъективным идеалом художника, пронизывая как своеобразное «подводное течение»[1] все творчество писателя (например, течение немецкого ро-

---

[1] *Борев Ю.* Комическое. — М., 1970. — С. 99.

мантизма и Г. Гейне как продолжатель его лучших традиций, К. Тухольский, Б. Брехт, Г. Манн и др.). В большинстве же случаев ирония существует как стилистическое средство, не распространяющее свое стилистическое влияние на весь художественный контекст, а служащее приемом дополнительной экспрессивной оценки отдельных персонажей, эпизодов, явлений со стороны автора.

Что же касается непосредственного языкового уровня выражения иронии, то здесь следует прежде всего отметить две возможности ее реализации: эксплицитную (с помощью специальных языковых средств) и имплицитную (на уровне подтекста и особых смысловых корреляций внутри широкого контекста). В целом для иронии как стилистического приема наиболее характерен имплицитный способ выражения. В рамках авторской речи можно тем не менее выделить ряд лингвостилистических средств, создающих иронический эффект. Это различные виды перифразы, контактное расположение слов, словосочетаний и целых предложений с контрастным значением, варьированный повтор характерологической детали, что создает определенный иронический лейтмотив в описании персонажа, многочисленные средства выражения отрицания и так называемые полуотмеченные структуры, т. е. структуры, отклоняющиеся от существующих правил грамматики и требующие специальной семантической или лингвистической расшифровки[1].

На синтаксическом уровне следует особо подчеркнуть роль риторических вопросов для создания иронии. Рассмотрим, например, как рождается сатирический образ Дидериха Геслинга в романе Г. Манна „Der Untertan". Уже первое описание персонажа в детском возрасте имеет ряд иронических деталей:

Diederich Heßling *war ein weiches Kind*, das *am liebsten träumte, sich vor allem fürchtete* und *viel an den Ohren litt*. Ungern verließ er im Winter die warme Stube, im Sommer den engen Garten, der nach den Lumpen der Papierfabrik roch und über dessen Goldregen- und Fliederbäumen das hölzerne Fachwerk der alten Häuser stand. Wenn Diederich vom Märchenbuch, dem geliebten Märchenbuch, aufsah, *erschrak er* manchmal *sehr*. Neben ihm auf der Bank hatte ganz deutlich eine Kröte gesessen, halb so groß wie er selbst! Oder an der Mauer dort drüben stak bis zum Bauch in der Erde ein Gnom und schielte her!

Fürchterlicher als Gnom und Kröte war der Vater, und obendrein sollte man ihn lieben. Diederich liebte ihn. Wenn er genascht oder gelogen hatte, drückte er sich so lange schmatzend und scheu wedelnd am Schreibpult umher, bis Herr Heßling etwas merkte und den Stock von der Wand nahm. Jede nicht herausgekommene Untat mischte in Diederichs Ergebenheit und Vertrauen einen Zweifel.

[1] См.: *Арнольд И. В.* Стилистика современного английского языка.— Л., 1981 — С. 92—102.

Als der Vater einmal mit seinem invaliden Bein die Treppe herunterfiel, *klatschte der Sohn wie toll in die Hände — worauf er weglief.*

Kam er nach einer Abstrafung mit gedunsenem Gesicht und unter Geheul an der Werkstätte vorbei, dann lachten die Arbeiter. Sofort aber *streckte Diederich nach ihnen die Zunge aus* und *stampfte. Er war sich bewußt:* „Ich habe Prügel bekommen, aber von meinem Papa. Ihr wäret froh, wenn ihr auch Prügel von ihm bekommen könntet. Aber dafür seid ihr viel zu wenig."

Иронический подтекст возникает с первого предложения, где в один перечислительный ряд объединены однородные глагольные предикаты с разнородной семантикой, что может быть обозначено как «полуотмеченная структура». Далее выделяется черта Дидериха, наиболее характерная для этого человека и в будущем,— его трусливость. На языковом уровне она эксплицируется в синтаксических единицах: sich vor allem fürchtete, erschrak er... sehr, fürchterlicher als Gnom und Kröte war der Vater. Контактное расположение предложений: Und obendrein sollte man ihn (den Vater) lieben. Diederich liebte ihn — также создает иронический подтекст благодаря наличию в первом предложении модального глагола sollen. Геслинг и раб и тиран одновременно; это подчеркивают следующие лексические единицы, которые становятся контекстуальными антонимами: sich umherdrücken, schmatzend und scheu wedelnd, Diederichs Ergebenheit und Vertrauen, stampfen, sich bewußt sein. В этом смысле второй и третий абзацы могут рассматриваться как архитектоническая антитеза — сопоставление поведения молодого Геслинга с теми, кто сильнее его, в данном случае с отцом и с людьми зависимыми — с рабочими.

На следующих страницах романа от лица воображаемого повествователя рассказывается о развитии Дидериха, эта тема подчинения власти и безжалостного подавления слабых получает дальнейшую ироническую акцентуацию. В тексте многократно повторяются слова из понятийного поля «власть, сила»: furchtbare Gewalten, die Macht, die kalte Macht, die Machthaber, noch höhere Gewalten, so hohe Gewalt, den Machthabern nachahmen, mit Gewalt abnehmen. Эффект комического возникает вновь благодаря включению в перечислительный ряд, раскрывающий значение лексической группы „so viele furchtbare Gewalten", существительных, обладающих обобщенным значением разной степени. Например:

Nach so vielen furchtbaren Gewalten, denen man unterworfen war, *nach den Märchenkröten, dem Vater, dem lieben Gott, dem Burggespenst und der Polizei, nach dem Schornsteinfeger*, der *einen* durch den ganzen Schlot schleifen konnte, bis *man* auch ein schwarzer Mann war, *und dem Doktor*, der *einen* im Hals pinseln durfte und schütteln, wenn *man* schrie — *nach allen diesen Gewalten* geriet nun Diederich unter *eine noch furchtbarere, den Menschen*

auf einmal ganz verschlingende: die Schule. Комизм этого предложения усиливается также за счет деперсонификации высказывания (неоднократное повторение неопределенно-личных местоимений man, einer) и выноса за рамку существительного die Schule, вводимого двумя динамическими определениями — eine noch furchtbarere, den Menschen auf einmal ganz verschlingende (Gewalt). Звучание иронического подтекста здесь и в дальнейшем усиливается употреблением возвышенной, патетической лексики при описании обычных школьных будней: voller Hingabe, sich rühmen, Verheerung in den Zeugnissen, das riesige Strafgericht, mit heiligem und süßem Schauder berühren и др. Комплексное использование лингвостилистических средств иронии, в частности прямой речи самого персонажа, как в первом приведенном отрывке (третий абзац), рождает сатирический образ «верноподданного» империи Вильгельма II — Дидериха Геслинга.

VI. СОЗДАНИЕ ОБРАЗОВ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ. СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ, ОСОБЕННОСТИ ИХ ЯЗЫКОВОЙ ОРГАНИЗАЦИИ И СТИЛИСТИЧЕСКОГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ

Как уже отмечалось (см. главу I), одной из основных особенностей художественного текста как единицы эстетической коммуникации является его абсолютный антропоцентрический характер. Антропоцентричность художественного текста определяется взаимодействием автора художественного произведения через систему действующих лиц с читателем, ориентацию на обобщенный образ которого имеет каждое литературное произведение.

Отношения между автором и действующими лицами могут развиваться в структуре художественного текста по-разному. В современной художественной прозе такое развитие можно представить обобщенно в виде двух прямо противоположных тенденций: 1) преобладание объективного «авторского» голоса и голосов героев, преобразованных автором, и 2) имитация «подлинного» действия персонажей.

В первом случае лингвостилистическая картина художественного произведения создается на основе строя авторской речи, и подобный способ ведения повествования можно определить как аукториальный. Во втором случае преобладает разговорная ситуативная речь персонажей, что указывает на субъективированный, или персонифицированный, тип повествования. Оба способа ведения повествования имеют специфические черты показа действующих лиц художественного произведения. Для первого характерно прямое изображение действующих лиц в авторской речи, когда автор сам описывает внешность, поступки, взаимоотношения героев. При втором способе возникает косвенное, опосредованное изображение действующих лиц, развиваемое в первую очередь в системе способов передачи речи персонажей, но имеющее элементы выражения и в авторской речи.

1. Литературно-художественный портрет персонажа и языковые средства его создания в авторской речи

На основе совокупности всех лингвостилистических средств, относящихся к персонажу, рождается его литературно-художественный портрет, к которому относятся как описание «внешнего» и «внутреннего» состояния героя, так и показ его действий, взаимоотношений с другими персонажами, манера говорить и думать. Понятие литературно-художественного портрета, или об-

раза, нельзя смешивать с понятием речевого портрета (характеристики речевой манеры действующего лица), являющегося частью общего литературно-художественного портрета персонажа. Обычно в рамках художественного произведения писатель использует богатый арсенал средств для характеристики действующих лиц, особенно главных героев.

Как правило, первое появление персонажа связано с наличием в тексте словесного портретного описания его внешности. Наиболее важными лексико-семантическими группами при этом являются: элементы так называемой «неотчуждаемой собственности» человека (черты лица, части тела, позы, мимика и др.), обозначения одежды и ее атрибутов, цветообозначения. По своей структуре «внешний» портрет персонажа может быть компактным, т. е. однократно появляющимся в тексте, и рассредоточенным — при неоднократном обращении автора к описанию внешности персонажа.

Так, первой ступенью знакомства читателя с главным героем романа Л. Фейхтвангера «Гойя», рождением его литературно-художественного портрета, становится описание внешности художника на субстантивно-адъективной основе в авторской речи:

Auffiel ein Mann, der sich inmitten dieser gepflegten Herren und Damen trotz seiner sorgfältigen, ja kostbaren Kleidung ein wenig ungelenk ausnahm. Er war nicht groß, unter schweren Lidern lagen tief die Augen, die Unterlippe war voll und gewalttätig vorgeschoben, die Nase kam gerade, fleischig und flach aus der Stirn heraus, der Kopf hatte etwas Löwenhaftes.

В дальнейшем образ великого испанского художника развивается в процессе показа художника за работой, через описание его картин, которые были «главной частью его мира». Большинство персонажей читатель видит глазами художника Гойи, что также характеризует его литературный образ.

«Прямое» изображение персонажей в авторской речи не исключает применения здесь метафорических средств описания, придающих литературному образу типизирующий, обобщенный характер. Так, при описании сцены допроса коммуниста Валлау в романе „Das siebte Kreuz" А. Зегерс сравнивает героя с неприступной крепостью, недоступной страху и угрозам фашистов, что является одновременно символом борьбы немецких коммунистов с фашизмом:

Overkamp heftet seinen Blick auf dieses Gesicht, *den Ort der kommenden Handlung. In diese Festung* soll er jetzt eindringen. Wenn sie, wie man behauptet, *der Furcht versperrt ist und allen Drohungen*, so gibt es doch andere Mittel, *um eine Festung zu überrumpeln*, die ausgehungert ist, ausgelaugt vor Erschöpfung. Overkamp kennt diese Mittel alle. Er weiß sie zu handhaben. Wallau seinerseits weiß, daß dieser Mann vor ihm alle Mittel kennt.

Описание мира вещей, окружающих героя, также может стать существенной частью его литературного портрета. Образ Тони

Будденброк постоянно сопровождается детализированным изображением дома, интерьера, одежды окружающих ее людей, соотносящихся в той или иной степени с любимым словом Тони vornehm, которое в свою очередь становится лейтмотивом ее образа. Раскрытию существа литературного образа служат также части текста, посвященные описанию природы. Т. Манн охотно включал в тексты своих произведений описание моря, вносящее дополнительные ноты в эмоциональную сферу героя.

Т. Шторм, создающий свои произведения в стиле, переходном от романтизма к критическому реализму второй половины XIX в., часто использует названия и описание явлений природы в качестве лейтмотивов персонажей. Так, описание белой лилии на темной глади озера в новелле Т. Шторма „Immensee" становится одновременно символом Элизабет, незаурядной, поэтически одаренной натуры, обреченной на душевное одиночество в благополучном обывательском мире.

Говоря о языковой специфике рождения и развития литературно-художественных портретов персонажей, можно выделить два основных типа: ф у н к ц и о н а л ь н ы й, или д и н а м и ч е с к и й, со значительной концентрацией в авторской речи, описывающей персонаж, глаголов в личной форме и причастий I и к в а л и т а т и в н ы й, или с т а т и ч е с к и й, дающий внешний образ человека с отвлечением от его действий, строящийся на доминировании группы имени существительного, распространяемого именами прилагательными; преобладающая форма предиката — с прилагательным-предикативом после связки „sein"[1].

Нужно отметить, правда, что обычно трудно выделить в чистом виде динамический, функциональный или статичный портрет персонажа. Как правило, автор соединяет возможности и субъективно-адъективного, статичного и вербального, функционального описания персонажа. Большой мастер литературного портрета Т. Манн создает таким образом большинство описываемых им литературных характеров. Вспомним, как появляется в доме Будденброков их будущий зять господин Грюнлих (роман Т. Манна «Будденброки»):

— Durch den Garten kam, Hut und Stock in der selben Hand, mit ziemlich kurzen Schritten und etwas vorgestrecktem Kopf, ein mittelgroßer Mann von etwa zweiunddreißig Jahren in einem grüngelben, wolligen und langschößigen Anzug und grauen Zwirnhandschuhen. Sein Gesicht unter dem hellblonden spärlichen Haupthaar war rosig und lächelte; neben dem einen Nasenflügel aber befand sich eine auffällige Warze. Er trug Kinn und Oberlippe glattrasiert und ließ den Backenbart nach englischer Mode lang hinunterhängen; diese Favoris waren von ausgesprochen goldgelber Farbe. — Schon von weitem vollführte er mit seinem großen, hellgrauen Hut eine Gebärde der Ergebenheit...

---

[1] Подробнее о динамическом и статическом описании см. гл. VII.

Автор обращает внимание читателя не только на лицо и одежду Грюнлиха, но и на его действия (...Sein Gesicht... lächelte. Schon von weitem vollführte er mit seinem großen, hellgrauen Hut eine Gebärde der Ergebenheit). В дальнейшем Т. Манн неоднократно употребляет по отношению к нему глагол sich verbeugen и его субстантивный синоним: ... und sich auf diese Weise vor allen verbeugte. Herr Grünlich hatte wiederum auf jeden Namen mit einer Verbeugung geantwortet. ... entgegnete Herr Grünlich mit einer neuen Verbeugung. ... Hierauf verbeugte sich Herr Grünlich... Herr Grünlich... beschrieb einen Halbkreis mit dem Oberkörper, trat einen großen Schritt zurück, verbeugte sich nochmals... Фальшивая внешняя респектабельность и предупредительность Грюнлиха сознательно акцентируется автором, так как психологическая сущность этого человека состоит в несоответствии внешней и внутренней сторон его поведения. Выделенный нами глагол и его лексические синонимы, неоднократно повторяясь, становятся одним из лейтмотивов в портрете Грюнлиха. В подобных случаях, когда какая-то характерологическая черта, нюанс в поведении героя или деталь его внешнего облика неоднократно повторяются в авторской речи или переносятся в речь персонажей, создается портрет с лейтмотивом. Лейтмотив литературно-художественного портрета развивается как на основе буквального, лексического повтора, так и при условии синонимического, варьированного повтора.

Большая роль в создании литературно-художественного портрета персонажа принадлежит, далее, речи самих персонажей, передаваемой в художественном тексте способами прямой, косвенной, несобственно-прямой речи и их смешанными формами.

2. Прямая речь

Под прямой речью в художественном произведении понимается передача письменных или устных слов одного из персонажей в их буквальном виде, с сохранением всех языковых особенностей его речи, а также эмоциональных оттенков выражения.

Специфика стилистического функционирования прямой речи возникает и развивается, таким образом, на основе близости к живой разговорной речи и выраженной персональности высказывания. Широкое употребление структур прямой речи в художественном литературном произведении обусловливает так называемый сценический или драматический способ изображения, при котором художественная ситуация дается в ее непосредственном становлении и развитии на глазах у читателя[1].

Как диалог с воображаемым партнером по шахматной партии строит свою новеллу „Kleine Schachgeschichte" Г. Кант.

[1] См. об этом подробнее в гл. VIII.

Преимущественно на основе прямой передачи литературно «необработанных» фраз своих героев, жителей деревни Блюменау, показывает Э. Штритматтер рождение новой, социалистической деревни в ГДР и отношение к ней немецких крестьян в романе „Ole Bienkopp“.

К драматическому произведению близки романы Э. М. Ремарка, содержащие нередко диалоги персонажей протяженностью до двух-трех страниц при минимальном участии автора-рассказчика.

Среди мастеров немецкой прозы, охотно использующих структуры прямой речи как стилистические элементы, несущие динамику сюжета, следует назвать Теодора Фонтане. Его романы называют в литературоведении «романы в диалоге» (Gesprächsromane), так как в них автор не описывает, а показывает события в их становлении и развитии через субъективный мир персонажей. Писатель как бы отодвигается на второй план, предоставляя своим героям возможность самим рассказывать о происходящем, вскрывать его сущность. Так, в романе „Effi Briest“ основные моменты жизни героини, эволюция ее душевного мира, конфликт с мужем и обществом показаны через прямую речь героев. Более того, основная мысль романа — раздумья самого писателя о несправедливости женской судьбы в буржуазном обществе также выражены прямой речью: в диалоге между мужем и женой Брист. Приводим в качестве примера последний разговор родителей Эффи, состоявшийся уже после ее смерти. Мадам Брист задает мужу вопрос: „Ob wir nicht doch vielleicht schuld sind?“ — и далее: „Unsinn, Luise. Wie meinst du das?“ — „Ob wir sie nicht anders in Zucht hätten nehmen müssen. Gerade wir. ... Und dann, Briest, so leid es mir tut... deine beständigen Zweideutigkeiten... und zuletzt, womit ich mich selbst anklage, denn ich will nicht schuldlos ausgehn in dieser Sache, ob sie nicht doch vielleicht zu jung war? ... und Briest sagte ruhig: „Ach, Luise, laß... *das* ist *ein zu weites Feld.*“

Ответ господина Бриста «закрывает» роман, но оставляет открытой тему: только ли семья виновата в нравственной и физической гибели Эффи. В диалогах до этого с аналогичной темой фраза Das ist ein zu weites Feld уже повторялась господином Бристом, что дает основание считать ее одним из лейтмотивов романа.

—„Ja, Luise, das hab ich. Aber wozu das jetzt. *Das ist wirklich ein zu weites Feld.*“

Традиционно в стилистике выделяются два вида прямой речи: прямая речь без вводящих ее специальных авторских слов и прямая речь, вводимая авторской речью (die uneingeleitete und eingeleitete direkte Rede). Авторские слова, вводящие прямую речь, подготавливают читателя к восприятию речи персонажа, поясняя, в каком эмоциональном состоянии находится говорящий, что происходит за рамками разговора и т. д. Особый стилистический эффект возникает при этом, если автор использует не нейтральные verba dicendi, а глаголы, уже имеющие в своей семан-

тике экспрессивный компонент, например: звукоподражательные глаголы (zischen, lispeln, brummen u. a.); слова с эмотивной семантикой (ängstlich, sagen, zögernd antworten, sich verwirrt ausdrükken u. a.). Авторские слова, вводящие прямую речь, усиливают экспрессивность звучащей речи героев также за счет содержащейся в них характеристики речевой манеры персонажа. Т. Манн создает речевые портреты персонажей с характерной для его описаний легкой иронической интонацией. Например:

Herr Permaneder — machte die Bekanntschaft der Damen Buddenbrook aus der Breiten Straße, die ihn forchtbar komisch fanden — *sie sagten forchtbar.*

(*Th. Mann.* „Buddenbrooks")

Представление читателя о характере и интеллекте маленькой, решительной хозяйки пансиона для девочек Терезы Вейхбродт формируется благодаря подробному описанию в авторской речи ее манеры говорить и приводимым автором в качестве примеров фразам из прямой речи Терезы: ...überhaupt *lag* in ihrer geringen Figur und allen ihren Bewegungen *ein Nachdruck, der zwar possierlich, aber durchaus respektgebietend wirkte.* Dazu *trug* in hohem Grade auch *ihre Sprache bei. Sie sprach mit lebhafter und stoßweiser Bewegung des Unterkiefers und einem schnellen, eindringlichen Kopfschütteln, exakt und dialektfrei; klar, bestimmt und mit sorgfältiger Betonung jedes Konsonanten. Den Klang der Vokale aber übertrieb sie sogar in einer Weise, daß sie zum Beispiel nicht „Butterkruke", sondern „Botter" — oder gar „Batterkruke" sprach und ihr eigensinnig kläffendes Hündchen nicht „Bobby", sondern „Babby" rief.* Wenn sie zu einer Schülerin sagte: *„Kind, sei nicht sa domm!",* und zweimal dabei ganz kurz mit dem gekrümmten Zeigefinger auf den Tisch pochte, so machte dies Eindruck, das ist sicher; und wenn Mademoiselle Popinet, die Französin, sich beim Kaffee mit allzuviel Zucker bediente, so hatte Fräulein Weichbrodt eine Art, die Zimmerdecke zu betrachten, mit einer Hand auf dem Tischtuch Klavier zu spielen und zu sagen: *„Ich wörde die ganze Zockerböchse nehmen!"* daß Mademoiselle Popinet heftig errötete ... . Сочетание авторской и прямой речи создает живой образ персонажа, в становлении которого не последняя роль принадлежит речевой характеристике, или речевому портрету, персонажа.

Яркие речевые портреты персонажей, особенно главного действующего лица, дает Генрих Манн в остросатирическом романе „Professor Unrat". На страницах романа создана целая галерея гротескных, но в то же время реалистичных образов немецкой обывательской провинции конца 90-х годов XIX в. Прямая речь учителя-тирана, прозванного учениками Гнусом, пестрит нелепыми фразами, засоренными устаревшими словами и грамматическими формами. Его речь — это как бы пародия на неудачный перевод с греческого и латыни, она далека от разговорной речи по своему «тяжелому», усложненному синтаксису. С другой стороны, Гнус

употребляет в своей речи слова из лексикона ненавистных ему учеников. Это сочетание косного канцелярского стиля, с одной стороны, и школьного жаргона — с другой, доминирует в речевой характеристике учителя-схоласта, деспота. Например:

„Ich bin der Lehrer! Dieser Schüler ist *ein beschaffener,* daß er die höchsten Strafen verdient. Seien Sie *eingedenk Ihrer Pflicht,* damit kein Verbrecher *der Gerechtigkeit entkomme!"*

„Liebes Gottchen? Sie wollen gewiß Wurst machen aus dem Menschen! Wie heißt er?... Wie sieht er denn aus?"

„Er ist gelblich von Gesicht; er hat *einerseits* eine breite Stirn, welche er auf eine gewisse überhebliche Art in Falten legt, *andererseits* aber schwarze Haare *in derselben.* Von mittelgroßer Gestalt, bewegt er *dieselbe* mit einer *sozusagen* nachlässigen Geschmeidigkeit, *hierdurch bereits* die Zuchtlosigkeit seines Sinnes bekundend..."

В приведенном отрывке из разговора Гнуса с артисткой Розой Фрейлих об ученике Ломанне видны наиболее характерные особенности речевого строя Гнуса: слова-паразиты — einerseits, andererseits, sozusagen, hierdurch, бессмысленные повторы dieselbe, in derselben, прилагательные (eingedenk) и глаголы (entkommen) с дополнениями в родительном падеже, флективная форма причастия beschaffen-er в предикативе и др.

Речевой портрет возникает на основе речевой персонализации, индивидуализации действующего лица (с помощью любимых словечек персонажа, диалектизмов, жаргонизмов, специфического синтаксиса, произношения) с его одновременной типизацией, т. е. социальным хронологическим обобщением речевой манеры персонажей[1], и может, таким образом, участвовать в раскрытии идейного содержания художественного произведения. Так, тема постепенного упадка семьи Будденброков реализуется среди прочего на текстовом уровне в развитии речевых портретов членов семьи разных поколений.

Стилистическая картина художественного произведения, а также стилистический потенциал прямой речи во многом зависят от того, в каком количественном и структурном соотношении находятся авторская речь и прямая речь персонажей. Здесь возможны следующие закономерности:

1) Прямая речь действующих лиц структурно «перерабатывается» писателем и «подчиняется» интеллектуальной авторской речи, диалог как изображение живой речи условен и относительно далек от реального, устного диалога.

2) Авторская речь и прямая речь действующих лиц структурно в значительной степени отличаются друг от друга: авторская речь строится по правилам письменной речи, в ней объективное, обобщенное содержание, эпическая позиция автора подчеркиваются эмоционально нейтральным, грамматически «правильным» синтаксисом со значительным лексическим объемом отдельных син-

---

[1] Ср.: *Riesel E., Schendels E.* Op. cit.; *Fleischer W., Michel G.* Stilistik der deutschen Gegenwartssprache.— Leipzig, 1975.— S. 209—227.

таксических единиц; прямая же речь действующих лиц индивидуальна, в ней стилистически дифференцированно выражен не только социальный, но и индивидуальный характер персонажа. Будучи двумя структурно автономными пластами повествования, авторская и прямая речь объединяются в единое повествовательное целое благодаря специальным авторским предложениям, вводящим диалог или монолог героев (eingeleitete direkte Rede).

3) В новейшей художественной литературе XX в. в связи с развивающейся тенденцией к драматизации повествования авторская речь, как уже говорилось, попадает под влияние живой разговорной речи. Происходит как бы обратное явление, авторская речь не подчиняет себе прямую речь героев, а вбирает в себя основные особенности ее экспрессивно-синтаксического строя. Сближение авторской речи и прямой речи персонажей обусловливается также появлением персонифицированных типов рассказчика, развитием повествовательной перспективы, при которой роль рассказчика берет на себя одно из действующих лиц. Все большее развитие получает прямая речь без вводящих ее слов и предложений авторской речи, что придает повествованию особый динамизм: описание действия персонажа внезапно переносится на иной стилистический уровень, в субъективированный план изложения.

Единицами синтактико-стилистического строя прямой речи являются не отдельные предложения, а сцепления двух и более структурно и тематически взаимообусловленных высказываний. Подобные единства в прямой диалогической речи называются диалогическими единствами. Среди них можно выделить вопросо-ответные единства, а также взаимосвязанные реплики диалога повествовательного, вопросительного и восклицательного типов, когда один участник диалога дополняет, уточняет, расширяет высказывание другого участника коммуникации. Смысловая незавершенность отдельных предложений диалогического единства проявляется в опускании одного из главных членов предложения и превращении предложения в эллиптическую, или неполную, синтаксическую структуру. Недостающие члены предложения либо проецируются из предыдущей реплики партнера, либо ясны из ситуации. Неполнота синтаксических единиц внутри диалога в художественном произведении связана также со стремлением автора передать особенности живой разговорной речи, для которой характерно эллиптирование информативно «избыточных» синтаксических членов предложения.

В монологе также возможно выделение синтаксических единств нескольких неполных предложений, с той только разницей, что восполнение недостающих синтаксических членов происходит от лица самого говорящего, который в целях логического или эмоционального усиления смысла сказанного сознательно дробит крупные синтаксические единицы на более мелкие, но зависящие друг от друга структуры. Здесь следует особо отметить так называемые присоединительные конструкции, т. е. от-

дельные члены предложения, выделившиеся в самостоятельные синтаксические единицы, но зависящие от общих главных членов предыдущего основного высказывания. Широко использует присоединение В. Борхерт как в авторской, так и в прямой речи своих героев. В художественной прозе этого писателя присоединение становится одним из основных стилистических средств экспрессивного синтаксиса. В примере из рассказа В. Борхерта „Nachts schlafen die Ratten doch" мальчик, взволнованно рассказывающий о гибели своего младшего брата, говорит короткими отрывистыми фразами, построенными в большинстве по принципу присоединения:

— Und du paßt nun auf die Ratten auf? fragte der Mann. *Auf die doch nicht!* Und dann sagte er ganz leise: Mein Bruder, der liegt nämlich da unten. *Da.* Jürgen zeigte mit dem Stock auf die zusammengesackten Mauern. Unser Haus kriegte eine Bombe. Mit einmal war das Licht weg im Keller. *Und er auch.* Wir haben noch gerufen. Er war viel kleiner als ich. *Erst vier.* Er muß hier ja noch sein. Er ist doch viel kleiner als ich.

В соответствии с факторами, вызывающими элиминирование синтаксических структур, исследователи выделяют три вида неполных предложений: 1) относительные или контекстуальные неполные предложения (отсутствующий член назван в контексте); 2) ситуативные неполные предложения (отсутствующий член в контексте не назван, но ясен из ситуации); 3) самостоятельные неполные предложения (не нуждающиеся в опоре на контекст или ситуацию; вследствие достаточности вещественных и формальных значений членов самого неполного предложения, представление об отсутствующем члене возникает в результате закономерного соотнесения такого предложения с исходной языковой моделью). Наиболее характерен для предложений диалога 1-й вид неполных предложений, в монологе возрастает и число ситуативных неполных предложений (2-й вид), 3-й вид неполных предложений не имеет непосредственной зависимости от формы прямой речи.

Степень неполноты предложений внутри диалогических и монологических единств связана в художественном произведении также с 1) темой передаваемого разговора и 2) характером персонажа, которому принадлежит прямая речь. Так, в романах Т. Манна „Buddenbrooks", „Der Zauberberg" размер предложения в целом увеличивается и синтаксическая неполнота становится факультативным признаком прямой речи, когда герои говорят о важных вопросах человеческого бытия, участвуют в деловых и официальных беседах; в разговорах на бытовые темы, между членами семьи роль эллипсиса как приметы экспрессивного синтаксиса возрастает.

Таким образом, основная функция прямой речи в художественном произведении — индивидуализированный и одновременно с этим типизированный показ действующих лиц средствами их собственной речи, т. е. создание речевой характеристики, или речевого

портрета, персонажа. Будучи одним из основных средств в создании литературно-художественных портретов, прямая речь участвует в развитии идейно-тематического и фабульного содержания.

3. Косвенная речь

Косвенная речь как особый способ изображения чужой речи используется в тех случаях, когда важна не языковая форма чужого высказывания, а его содержание, заключенная в нем информация. По лексико-синтаксической организации косвенная речь представляет собой единое целое с авторским контекстом и связана с ним по правилам построения сложноподчиненного предложения. Для нее характерно относительное употребление глагольных временных форм и транспозиция личных местоимений. «В ней происходит перестройка лица глагола, причем автор устанавливает свой единый личный план повествования, отвергая многосторонние личные планы»[1]. Если прямая речь — это способ передачи речи, обеспечивающий «речевую автономию» действующих лиц, то косвенная речь — это форма сосуществования авторской речи и речи персонажей в рамках определенных грамматикализованных структур. Автор-повествователь использует части высказывания или целое высказывание персонажа для обогащения контекста дополнительным модальным содержанием; с появлением косвенной речи происходит сдвиг авторского повествования в сторону двупланового изображения со стилистически немаркированным или слабо маркированным субъективным планом персонажей. В связи с этим стилистические задачи косвенной речи лишь опосредованно связаны с характеристикой самого персонажа средствами его речи; это, скорее, новая по сравнению с авторской речью форма фабульного развития художественного произведения. Так, в следующем тексте из романа И. В. Гёте „Die Leiden des jungen Werthers“ отрывки разговора Лотты со старым пастором, передаваемые косвенной речью, служат обобщенной формой визуального показа героини, что и подтверждается главным авторским предложением: Du hättest sie sehen sollen — и перечислением тем разговора, а не их раскрытием:

— *Du hättest sie sehen sollen,* wie sie den Alten beschäftigte, wie sie ihre Stimme erhob, um seinen halb tauben Ohren vernehmlich zu werden, *wie sie ihm von jungen robusten Leuten erzählte, die unvermutet gestorben wären, von der Vortrefflichkeit des Karlsbades und wie sie seinen Entschluß lobte, künftigen Sommer hinzugehen,* wie sie fand, *daß er besser aussähe, viel munterer sei als das letztemal, da sie ihn gesehen.*

В еще более общей форме передается дальнейшее содержание разговора Лотты со стариком:

[1] *Зиндер Л. Р., Строева Т. В.* Современный немецкий язык. — М., 1957. — С. 314—316.

— Lotte fragte nach seiner Tochter: *es hieß, sie sei mit Herrn Schmidt auf die Wiese hinaus zu den Arbeitern,* und der Alte fuhr in seiner Erzählung fort: *wie sein Vorfahr ihn liebgewonnen und die Tochter dazu, und wie er erst sein Vikar und dann sein Nachfolger geworden.*

Характерно, что в возникающем затем важном для раскрытия характера Вертера разговоре о взаимоотношениях между людьми, о милосердии друг к другу фразы самого Вертера, Лотты, Фридерики и господина Шмидта передаются дословно, средствами прямой речи, с сохранением эмоционального рисунка высказывания.

Для современной художественной прозы характерны смешанные структуры косвенной речи, которые некоторые исследователи называют «свободной косвенной речью». В этих формах высказывания косвенная речь рождается в рамках авторского предложения как его синтаксически подчиненная часть, но затем перерастает рамки отдельного предложения и выражается в серии самостоятельных предложений, тематически связанных и представляющих собой передачу высказывания персонажа. Организующим грамматическим центром в данном случае является относительно употребленная глагольная временная форма (в немецком языке это конъюнктив). Мастерски и в большом объеме свободную косвенную речь использует в своей повести „Michael Kohlhaas" Генрих Клейст, включающий в одну синтаксическую структуру разговор двух и более персонажей. Так описана сцена встречи Кольхааса с Лютером:

Luther, der unter Schriften und Büchern an seinem Pulte saß und den fremden besonderen Mann die Tür öffnen und hinter sich verriegeln sah, fragte ihn, *wer er sei und was er wolle,* und der Mann, der seinen Hut ehrerbietig in der Hand *hielt*, hatte nicht sobald mit dem schüchternen Vorgefühl des Schreckens, den er verursachen würde, erwidert, *daß er Michael Kohlhaas, der Roßhändler, sei,* als Luther schon *„Weiche fern hinweg!"* ausrief und, indem er vom Pult erstehend nach einer Klingel eilte, hinzusetzte: *„Dein Odem ist Pest und deine Nähe Verderben!"*

В этом отрывке предложения с косвенной речью служат наряду с прямой речью стилистическим средством передачи разговора двух действующих лиц. Но, как и в предыдущих примерах, косвенная речь передает стилистически нейтральные слова персонажей, подготавливающие тематическое ядро разговора, которое выражено двумя экспрессивными структурами прямой речи.

Свободная косвенная речь может включаться в авторское повествование с целью иронической акцентуации описываемого. В этом случае она представляет собой более тщательное цитирование слов персонажа, с сохранением лексических особенностей его речевой манеры. Так, в следующем предложении с косвенной речью из романа Г. Манна „Der Untertan" сохранено фразеологи-

ческое выражение, употребленное Дидерихом в разговоре с кондуктором:

Er gab dem Beamten sogar zu verstehen, *er möge sich nicht die Zunge verbrennen, man könne nie wissen, mit wem man es zu tun habe.*

Иронический подтекст косвенной речи несомненен, так как читатель знает, что Геслинг только что стал обладателем наследства отца. Нужно отметить, что Г. Манн широко использует структуры свободной косвенной речи для дополнительной иронической характеристики главного героя романа Геслинга. В этом случае косвенная речь сохраняет не только лексическое наполнение фразы персонажа, но и присущий ему фальшивый патетический тон:

...Buck entschuldigte sich wegen der ungewöhnlichen Stunde; der Dienst lasse ihm keine Wahl. „Das kennen wir", sagte Diederich; und um Fragen zuvorzukommen, berichtete er sofort, *daß ein Jahr schon hinter ihm liege. Er sei begeistert vom Militär, es sei das Wahre. Wer ganz dabei bleiben könnte! Leider riefen ihn Familienpflichten.* Buck lächelte, ein weiches, skeptisches Lächeln, das Diderich mißfiel.

Структуры свободной косвенной речи используются также для передачи точки зрения группы персонажей, обобщенного изображения разговора нескольких человек, слухов, сплетен, играющих роль в развитии фабулы художественного произведения. При этом косвенная речь также может иметь ироническое или юмористическое звучание:

Sie dachte an *schlimmes Weibergeschwätz:* Einem zu spät getauften Kinde sei auf dem Schenkel ein Mausfell gewachsen. Es hatte schon begonnen, ein Tier zu werden. Einen anderen Spättäufling habe der Teufel mit einem Pferdefuß bebürdet. Ein dritter Taufsäumling sei gar lebenslang ein Bettnässer geblieben. Das heilige Wasser, das ihn zu spät erreicht habe, sei fort und fort als unreines Hexenwasser von ihm gewichen.

(*E. Strittmatter.* „Der Wundertäter")

Косвенная речь может использоваться в художественном произведении и для передачи содержания важных для фабулы писем, документов, т. е. в этом случае она передает не устную, а письменную речь. Например:

Unterwegs sah er (Diederich. — *E. G.*) erst, daß *der Brief* von seiner Mutter adressiert war. Das war ungewöhnlich... *Seit ihrer letzten Karte,* sagte sie, *sei es mit seinem Vater noch viel schlimmer geworden. Warum Diederich nicht gekommen sei.*

(*H. Mann.* „Der Untertan")

Таким образом, косвенная речь является наиболее грамматикализованным средством передачи речи действующих лиц, служащим внутри авторской речи средством развития сюжета с внесе-

нием дополнительного модального содержания, обусловленного включением стилистически немаркированного или слабо маркированного речевого плана действующих лиц. Формы косвенной речи могут служить наряду с прямой речью для передачи диалога или монологического высказывания. В случае свободной косвенной речи, т. е. развития синтаксического и экспрессивного рисунка предложения в сторону прямой речи персонажа, косвенная речь дает дополнительный лингвостилистический материал для исследования речевого портрета персонажей и общей экспрессивной интонации художественного произведения.

4. Несобственно-прямая речь

Несобственно-прямая речь возникла в результате совершенствования способов передачи чужого высказывания и приемов ведения авторского повествования и является более «тонким», чем прямая и косвенная речь, способом передачи речи и мыслей персонажей, свойственным только авторам, стремящимся проникнуть в глубь изображаемого. Если прямая речь передает речь персонажей в чистом виде, «без участия» автора, а косвенная речь представляет собой изображение речи действующих лиц от лица автора с ее определенной переработкой и подчинением грамматическому строю авторской фразы, то несобственно-прямая речь является совмещением объективного авторского плана и субъективного плана персонажа при их относительном равновесии. Лингвистические показатели, идущие от авторского плана,— это транспозиция личных местоимений и обозначение персонажа 3-м лицом (при аукториальном типе повествователя), а также система временных глагольных форм, зависящая от времени авторского повествования: при претеритальном временном плане авторской речи — претерит для выражения настоящего, плюсквамперфект для выражения прошедшего, презенс или футурум I для выражения будущего времени; при презентном авторском временном плане — презенс для выражения настоящего, претерит, перфект для выражения прошедшего, презенс, футурум I для выражения будущего времени. От индивидуализированного плана действующих лиц в несобственно-прямой речи сохраняется адекватное лексическое наполнение, синтаксический строй и экспрессивная интонация высказывания или рефлексии. Долгое время считалось, что несобственно-прямая речь служит исключительно для передачи мыслей персонажей. Художественная проза последних десятилетий дает много примеров функционирования несобственно-прямой речи в качестве способа передачи произнесенной речи. Например:

Anton wird zornig. Was ist mit dem Stein der Weisen? Wirft Bienkopp damit Fensterscheiben ein? Er schickt Anton II, seinen Sohn, aus. Ole soll in die Morgenstunde 'kommen. Pünktlich!
(*E. Strittmatter*. „Ole Bienkopp“)

Одной из специфических особенностей несобственно-прямой речи является отсутствие в авторской речи специальных слов и оборотов, вводящих несобственно-прямую речь в ткань художественного произведения. Если же такие соединительные элементы употребляются, то это большей частью глаголы речи и глаголы, служащие для передачи мыслительных процессов, которые употребляются на границе прямой и косвенной речи (denken, sich vorstellen, überlegen, nachdenken, sich fragen u. a.). Характерно, что эти глаголы нередко заменяются в авторском повествовании наречиями и причастиями I, соотносящимися с однокорневыми глаголами, nachdenklich, überlegend и др. Содержание авторской речи на границе с несобственно-прямой речью представляет собой, как правило, описание действий, внешнего состояния персонажа, подготавливающее читателя к восприятию мыслей героя, которые определяют его поведение в данный момент. Это может быть также описание явлений, людей, предметов, которые вызвали определенные раздумья, эмоции персонажей.

Среди структурно-семантических типов предложения, наиболее характерных для несобственно-прямой речи, следует особо выделить вопросительные и восклицательные предложения, стоящие в ее начале. Особое стилистическое значение вопроса и восклицания как зачинательных элементов несобственно-прямой речи связано в первую очередь с их усиленным эмоционально-экспрессивным содержанием. Например:

1. Auf einmal, mit überraschender Geschicklichkeit und ehe Mahlmann begriff, was vorging, schwang er sich auf einen vorbeifahrenden Omnibus. *Er war entkommen! Und jetzt fingen die Ferien an! Er war alles los! (H. Mann.* „Der Untertan"*)*

2. Noch immer fühlte er ein leises Zittern in seinen Knien, aber schon begann er seine Lage mit größerer Ruhe und Klarheit zu betrachten. *Besaß er nicht einen Anstellungsvertrag mit der Stadt? Man konnte ihm doch nicht ohne weiteres den Stuhl vor die Tür setzen, oder? (B. Kellermann.* „Der Totentanz"*)*

Как показывают приведенные примеры, вопросительные и восклицательные зачины имеют меньший объем и более концентрированную структуру, чем предыдущее предложение авторской речи. Здесь необходимо подчеркнуть еще одну синтаксическую особенность несобственно-прямой речи: в ней очень часты синтезированные типы зачинательных предложений, представляющие как бы переход от вопроса к восклицанию. В подобных структурах вопросительная семантика нейтрализуется или совсем устраняется эмоционально-оценочными компонентами содержания, однако формальные показатели вопросительного предложения сохраняются. Возникает риторический вопрос, или «формальный вопрос», с нулевой степенью вопросительности.

В восклицательных предложениях различные эмоции говорящего наслаиваются, как известно, на определенную информацию.

Для восклицательных зачинов несобственно-прямой речи характерно наряду с эмоциональной констатацией какого-то факта наличие информации оценочного характера, что свидетельствует о стремлении автора прежде всего показать отношение персонажей к изображаемому. Наибольший стилистический эффект обеспечивают в данном случае односоставные структуры, предельно концентрированная синтаксическая форма которых способна вызвать у читателя разнообразные ассоциации. Односоставный зачин несобственно-прямой речи является, как правило, акцентированным синтезом следующих за ним предложений. В нем выражена самая значительная мысль персонажа, находящая объяснение или дальнейшее расчленение в последующих предложениях стилистико-синтаксического комплекса несобственно-прямой речи. Например:

Fromeyer sah ihm nach, zornig und bewundernd. *Dieser Kaczmierczik!* Das war ein Kerl! Wenn man erst einmal halb so weit wäre! Immerhin, ein Anfang war gemacht, ein Schritt vorwärts, das fühlte Fromeyer ganz deutlich.

(*F. C. Weiskopf.* „Lissy“)

Приведенные примеры несобственно-прямой речи представляют собой синтактико-стилистические единсгва, состоящие из нескольких предложений. Это наиболее характерная форма несобственно-прямой речи в современных художественных произведениях, особенно в тех случаях, когда несобственно-прямая речь передает внутреннюю речь персонажа и оказывается способной передать при этом не только содержание, но и динамику развития мыслей, последовательность их сцепления. В создании многочленных синтаксических комплексов несобственно-прямой речи могут участвовать практически все структурно-семантические типы предложений. Однако как для оформления несобственно-прямой речи, так и для выполнения ею основной стилистической функции — передачи мыслей и чувств персонажа от лица автора, но с сохранением образа мыслей и речи действующего лица, решающую роль играют различные виды вопросительных предложений, восклицательные предложения, неполные предложения всех коммуникативных типов и присоединительные конструкции, односоставные предложения (преимущественно с оценочной семантикой).

Несобственно-прямая речь может быть представлена в тексте также в виде так называемых микроформ, т. е. лексико-синтаксических единиц, не достигающих размеров самостоятельного предложения.

Наиболее устойчивая и легче всего выделяемая микроформа несобственно-прямой речи — эмоциональные восклицания героев типа: Gott sei Dank! Beim Himmel! Heile sie Gott! Strafe sie Gott! В предложении авторской речи эти восклицания являются вводно-модальными членами или обособленными словосочетаниями

с семантикой оценки, исходящей от персонажа. Как правило, подобные вводно-модальные группы слов выделяются графически: либо запятой, либо тире. Например: Alle Lampen schienen falsch oder ungeschickt angebracht, anstatt Licht und Freundlichkeit zu verbreiten — *wie warm war es doch bei Dora!* — verbreiteten sie feindselige Grelle und haßerfüllte pechschwarze Schatten. (*B. Kellermann.* „Der 9. November")

Дополнительная семантика субъективной оценки может возникнуть в авторском предложении и за счет открывающих предложение слов ja или nein, которые усиливают утвердительный или отрицательный смысл предложения с точки зрения персонажа. Большое значение в качестве микроформ несобственно-прямой речи приобретают в контексте модальные слова gewiß, sicher, natürlich, hoffentlich, wahrscheinlich и др.

Возможно выделение двух видов несобственно-прямой речи в зависимости от ее взаимодействия со строем авторской речи или речи персонажей: авторская несобственно-прямая речь (auktoral), где при маркированном, «сильном» авторском плане появляются элементы речевого строя персонажей, и персональная, или персонажная, несобственно-прямая речь (personal) — с индивидуализацией речевого плана персонажей.

«Авторская» несобственно-прямая речь зарождается обычно как микроформа внутри собственно авторского предложения в виде цитатных вставок из речи героев. Она может использоваться для передачи точки зрения не одного персонажа, а группы людей, целого города, среды. Так, Т. Манн в романе „Buddenbrooks" описывает свадьбу Тони и Грюнлиха, смерть Томаса Будденброка, используя в первом случае мнения родственников, во втором — городскую молву. Например:

An einem Zahne... Senator Buddenbrook war an einem Zahne gestorben, hieß es in der Stadt. Aber, zum Donnerwetter, daran starb man doch nicht! Er hatte Schmerzen gehabt, Herr Brecht hatte ihm die Krone abgebrochen, und daraufhin war er auf der Straße einfach umgefallen. War dergleichen erhört?

Aber das war nun gleich, es war seine Angelegenheit. Was man zunächst in der Sache zu tun hatte, war dies, daß man Kränze schickte, teuere Kränze, Kränze, mit denen man Ehre einlegen konnte, die in den Zeitungsartikeln erwähnt werden würden, und denen man ansah, daß sie von loyalen und zahlungsfähigen Leuten kamen.

Первый абзац IX главы 10-й части, описывающий похороны Томаса Будденброка, Т. Манн начинает с цитирования слухов, передаваемых в городе. Синтаксис абзаца экспрессивен: абзац открывается предложением, недоговоренным до конца, но подхватываемым двумя следующими фразами с лексическим и прономинальным повтором (an einem Zahne, daran), в третьем предложении появляется разговорное восклицание zum Donnerwetter, уси-

ливающее восклицательную интонацию предложения. Следующее сложносочиненное предложение состоит из трех минимально распространенных главных предложений, характерных также для устной разговорной речи. Кончается абзац риторическим вопросом. Далее писатель как бы сам включается в рассказ, но такие языковые детали, как четырехкратный повтор слова Kränze в сочетании с эпитетами groß, teuer, употребление глагольной формы конъюнктива (die in den Zeitungsartikeln erwähnt werden würden), словосочетание loyale, zahlungsfähige Leute, свидетельствуют о дальнейшем использовании в авторском повествовании точки зрения действующих лиц.

Точка зрения персонажей используется, как правило, при портретных, пейзажных зарисовках, изображении важных для фабульного развития мест действия и т. д.

«Персональная» несобственно-прямая речь выступает, как правило, в виде многочленного синтаксического комплекса, интонационно, графически и структурно вычленимого из авторской речи. Среди структурно-семантических типов предложения, характерных для «персональной» несобственно-прямой речи, нужно выделить в первую очередь вопросительные предложения с разной степенью вопросительности, неоднократно повторяемые восклицательные, односоставные предложения с оценочной семантикой, различные виды присоединения и др., т. е. синтаксические структуры разговорной речи.

Стилистические функции «персональной» несобственно-прямой речи состоят в первую очередь в создании индивидуализирующего колорита художественного произведения, поэтому со стороны лексического состава ее отличает обилие разговорной лексики, характерологизмов, окказиональных неологизмов и архаизмов, профессионализмов, жаргонизмов и т. д.

5. Способы стилистической организации внутренней речи персонажей в художественном тексте

Существенную роль в художественном тексте играют стилистические приемы, которые позволяют читателю стать свидетелем внутренней, психологической деятельности персонажей. Подобный «контакт» между читателем и персонажем может быть установлен автором художественного произведения двумя способами: 1) через внутренний монолог — при иллюзорном отсутствии автора (намеренный отказ автора от «вмешательства» во внутренний мир героя), 2) с помощью несобственно-прямой речи (контаминация, слияние голосов автора и действующего лица).

Внутренний монолог может быть определен как наиболее субъективная форма внутренней речи героя, при сохранении автономности линии героя и линии автора. Формально это

передается средствами прямой речи, и поэтому все способы передачи внутренней, т. е. непроизнесенной речи героев (будь то монолог, диалог, полилог), можно назвать прямой внутренней речью в отличие от произнесенной речи, которую назовем внешней или произнесенной прямой речью. Внутреннюю прямую речь отличают экспрессивность, компримированный, сжатый синтаксис, фрагментарность, обрывистость фраз. Например: ... Ich habe doch Wasser in den Beinen. Das steigt an, das steigt an... Es steigt zum Herzen, dachte sie, es geht nicht zurück, es steigt. O ihr Menschen, warum quält ihr mich nun auch noch mit Hoffnung. Die Rettung kam zu spät. Sonja ist gestern gestorben, Elisa vorgestern, Maria, Lydia, Jacqueline, alle sind nach der Befreiung noch gestorben... Man soll sich nicht betrügen. Die Schwellung nimmt doch zu...

(*M. W. Schulz.* „Wir sind nicht Staub im Wind")

Внутренняя речь персонажей может быть также передана с частичной трансформацией внутренних реплик и мыслей персонажа в условиях авторского повествования, т. е. в формах несобственно-прямой речи, которую можно, таким образом, назвать изображенной внутренней речью[1], в которой автор в зависимости от определенных стилистических задач варьирует долю своего «участия» в субъективной перспективе персонажей: при значительной индивидуализации мыслительно-речевого плана персонажей мы имеем дело с «персональной» несобственно-прямой речью, при определенной структурной нивелировке внутреннего монолога героя в сторону авторского повествования можно говорить об «авторской» несобственно-прямой речи.

Существуют и особые лингвостилистические приметы, позволяющие выделить в качестве самостоятельных художественных приемов прямую внутреннюю речь (или в традиционной терминологии «внутренний монолог») и как разновидность несобственно-прямой речи изображенную внутреннюю речь. Это в первую очередь графические средства. Как известно, прямая речь имеет на своей границе всегда специальную пунктуацию: двоеточие или тире и кавычки. Эти графические средства сохраняются и в случае прямой внутренней речи. Несобственно-прямая речь не имеет системы специальной пунктуации, выделяющей ее из авторской речи, что также повторяется при изображении внутренней речи.

Такие морфологические показатели, как система личных местоимений и временных глагольных форм, также неоднородны в прямой и изображенной внутренней речи. В прямой внутренней речи местоимения употребляются с точки зрения персонажа (т. е. 1-е лицо субъекта — ich), а в изображенной внутренней речи — под углом зрения автора (т. е. 3-е лицо субъекта — er, sie). Что касается глагольных форм, то в прямой внутренней речи изложение

---

[1] Ср.: *Гальперин И. Р.* Очерки по стилистике английского языка.— М., 1958.— С. 203—211.

подчиняется фабульному времени, а в изображенной внутренней речи, как правило, повествовательному времени, т. е. временные глагольные формы соотнесены с эпическим центром произведения, автор изображает внутренний мир персонажа через призму временного плана повествователя.

Далее, при функциональной общности прямой внутренней речи и несобственно-прямой речи, т. е. способности передать мысли и чувства персонажа, у каждого из этих стилистических приемов есть особые стилистические оттенки. Прямая внутренняя речь дает широкие возможности характерологического описания героев. Стилистические возможности несобственно-прямой речи расширяются в сторону выражения объективного начала художественного произведения.

Внутренняя прямая речь и несобственно-прямая речь, передающие мысли героев, зачастую стоят в художественном контексте рядом, как бы помогая автору показать одно и то же явление под разным углом зрения, что обогащает экспрессивно-стилистический рисунок повествования. Пример этого:

...Jetzt wird der Paul gequält, dachte Georg, und die Liesel sitzt und wartet. Sein Herz zog sich vor Furcht und Zweifel zusammen. Hatte er recht getan, sein Leben an Paul zu knüpfen? War Paul stark genug? Jetzt freilich war es zu spät. Er konnte nicht mehr heraus. (*A. Seghers*. „Das siebte Kreuz“)

Первое предложение в нашем примере передает мысли Георга Гейслера в форме прямой внутренней речи, вводимой глаголом denken. Затем предложение авторской речи характеризует внутреннее состояние героя и продолжается четырехчленным синтаксическим комплексом несобственно-прямой речи, где в два первых вопроса внутренней речи Георга включается автор и как бы адресует их и читателю тоже, два следующих повествовательных предложения также представляют собой синтез авторской и персонажной мысли, о чем свидетельствует изменение временного глагольного плана по сравнению с первым предложением (в первом предложении — Präsens, в несобственно-прямой речи — Imperfekt, Plusquamperfekt).

Современная художественная проза постоянно развивает формы отображения объективной реальности, создавая новые художественные средства и модифицируя уже существующие. Так, внутренняя речь героев в художественном тексте возникает не только при передаче монологических рассуждений героя, но и как форма внутреннего, завуалированного «разговора» героев. Широко использует внутренний диалог персонажей А. Зегерс в своих антифашистских романах, что одновременно придает ее произведениям необычайную историческую достоверность: в фашистской Германии люди редко высказывали вслух свое отношение к нацистам. В наиболее острых психологических моментах повествования возникает высшая ступень взаимопонимания героев, что и находит выражение в форме внутреннего диалога. Подобным об-

разом А. Зегерс строит в романе „Das siebte Kreuz“ сцены посещения Георгом доктора Левенштейна (с. 91—94), разговора между Паулем Редером и архитектором Зауэром (с. 252—256), сцены допроса в гестапо обойщика Меттенхеймера и его дочери Элли (с. 81—88, 165—166) и др.[1].

Таким образом, при интерпретации художественного текста в качестве основных стилистических форм передачи внутренней речи можно рассматривать прямую внутреннюю речь (или традиционный внутренний монолог) и изображенную внутреннюю речь как разновидности несобственно-прямой речи. Эти стилистические средства являются самостоятельными способами передачи внутренней речи, так как обладают рядом релевантных лингвистических показателей и специфических стилистических оттенков значения.

Современная художественная проза при существующем богатстве жанрово-стилистических видов текстов использует, как правило, все вышеописанные типы авторского повествования и способы передачи речи в их совокупности и стилистической зависимости от идейно-тематического смысла художественного литературного произведения, его сюжета и, наконец, творческой позиции автора по отношению к изображаемому и читателю как важному звену акта художественной коммуникации.

---

[1] Цитируется по изданию: *A. Seghers.* Das siebte Kreuz.— Berlin, 1952.

VII. КОМПОЗИЦИОННО-РЕЧЕВЫЕ ФОРМЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Различные типы текстов, при всем многообразии их форм, структурируются в зависимости от коммуникативного задания и выражаемого содержания. Поскольку одно и то же содержание может быть изложено различно в зависимости от коммуникативной установки говорящего (пишущего), то именно она имеет основное значение для выбора той или иной речевой формы при оформлении сообщения.

Композиционно-речевые формы как некие схемы повторяющихся формально-структурных признаков не созданы художественной литературой, они выработаны в практике языкового общения и используются в текстах различных функциональных стилей[1].

Наиболее подробно рассмотрены основные признаки композиционно-речевых форм повествования (Darstellungsarten) и их классификация в «Стилистике современного немецкого языка» В. Флейшера и Г. Михеля.

Опираясь на целый ряд исследований в области структуры текста, авторы формулируют следующие положения:

1) Термин Darstellungsarten охватывает как определенные приемы, способы структурирования текста, так и результат этих процессов, т. е. определенные классы текстов с их характерными признаками. Поэтому авторы предлагают разграничить терминологически процесс и результат:

„Der klareren Abgrenzung dieser Bedeutungsbereiche dienen die Termini Darstellensarten für die verschiedenen Gestaltungstypen, dagegen Darstellungsarten für die Texttypen“[2].

2) Как первое, так и второе относится к текстам, которые содержат определенным образом направленную информацию (Texte mit sachgerichteter Information).

3) Как процесс, так и результаты структурирования текстов представляют собой типизированные образцы процесса коммуникации: типизированные приемы структурирования текстов и тексты определенной структуры.

Конкретные тексты представляются в большом количестве вариантов этих типизированных образцов.

4) Композиционно-речевые формы выступают как относительно стабильные комбинации элементов-носителей в структуре текста. Структура различных речевых форм характеризуется определенными комбинациями стилевых черт.

---

[1] См.: *Брандес М. П.* Стилистический анализ.— М., 1971.— С. 97 и сл.; *Riesel E., Schendels E.* Deutsche Stilistik. — М., 1975. — S. 269—271; *Брандес М. П.* Стилистика немецкого языка. — М., 1983. — С. 56 и сл.

[2] См.: *Fleischer W., Michel G.* Stilistik der deutschen Gegenwartssprache.— Leipzig, 1975.— S. 271.

5) Композиционно-речевые формы не связаны с определенными функциональными стилями. Каждая из них может быть реализована в различных функциональных стилях.

6) Они функционируют, в зависимости от конкретного коммуникативного задания, как комплексные факультативные варианты.

Относительно количества и состава композиционно-речевых форм в литературе не существует единого мнения.

Выделяются три основные формы: описание (Beschreibung), сообщение (Bericht), рассуждение (Betrachtung). Э. Г. Ризель и Е. И. Шендельс приводят вслед за Г. Меллером пять форм: Berichten, Erzählen, Beschreiben, Schildern, Charakterisieren[1].

В. Флейшер и Г. Михель выделяют два основных типа композиционно-речевых форм: информативный и импрессивный (informativ und impressiv).

Основными стилевыми чертами композиционно-речевых форм информативного типа являются: объективность (как выражение дистанцированности автора от объекта описания), точность, ясность, относительная краткость. Факультативными чертами этого типа являются некоторая эмоциональность и «рыхлость» изображения (Lockerheit der Darstellung)[2].

Основными стилевыми чертами композиционно-речевых форм импрессивного типа являются: субъективность в широком смысле слова (как выражение непосредственного контакта автора с описываемым), которая проявляется в этической и эстетической оценочности, и связанная с этим четко выраженная экспрессивность, «рыхлость» изображения и его относительная широта. Определенная степень объективности изложения присутствует, но она перекрывается названными выше чертами.

Далее авторы предлагают свою классификационную схему речевых форм. Приводим эту схему.

	informativ S ← Sa ⇒		impressiv S ← Sa ⇒
	objektiv	subjektiv	
Gegenstand Zustand	Beschreibung	→	[Zustands(Gegenstands)schilderung Schilderung]
Vorgang	Vorgangsbeschreibung	Erzählung	[Vorgangsschilderung]
	Bericht		
Problem	Erörterung	→	Betrachtung

[1] *Riesel E., Schendels E.* Op. cit.— S. 269—271.
Ср. также еще более дифференцированную классификацию в кн.: Sprachliche Kommunikation: Einführung und Übungen / Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von G. Michel.— Leipzig, 1986.

[2] См.: *Fleischer W., Michel G.* Op. cit.— S. 276—277.

Как видно из представленной схемы, авторы учитывают при классификации объект (тему) описания и характер описания. По тематической соотнесенности выявляется триада основных речевых форм: описание предметов, состояний и процессов, сообщение о процессах и рассуждения по поводу проблемы. В зависимости от того, как ведется изложение, происходит дальнейшее членение основных форм. Это членение обоснованно, ибо оно позволяет разграничить варианты форм в зависимости от принадлежности текста к тому или иному функциональному стилю. Объективно-информативные варианты композиционно-речевых форм структурируют тексты научные, деловые, некоторые виды газетных (информация). В текстах художественных основную роль играют их импрессивные и информативно-субъективные варианты. Объективно-информативный тип в художественных текстах отсутствует, ибо художественное произведение всегда является выражением «образа автора» и не может быть объективным в подлинном значении этого слова. Однако автор может создавать видимость объективности изображения, не эксплицируя авторскую оценочность и дистанцируясь от рассказываемых событий. В этом случае композиционно-речевые формы по своим стилевым чертам максимально приближаются к объективно-информативным, но не будут идентичны им.

Характеризуя в дальнейшем композиционно-речевые формы, мы будем иметь в виду лишь их структуру в художественном тексте и использовать основные термины, принятые советскими учеными, учитывая, однако, возможность дальнейшего членения и специализации основных речевых форм.

1. Композиционно-речевая форма описание

Объектами описания могут служить предметы, явления действительности, процессы и др. В зависимости от объекта описания эта композиционно-речевая форма подразделяется на несколько видов, каждый из которых имеет специфику языковой структуры.

Основными видами описания являются статическое и динамическое описание.

В статическом описании, которое «специализируется» на описании предметов, последние изображаются в их качественной определенности, стабильности и неизменяемости в определенный промежуток времени, что и определяет основное качество этого вида — статичность. В этом виде описания фиксируются главным образом два вида отношений: «предмет — пространство» и «предмет — признак». В соответствии с этим описание имеет предметно-адвербиальную форму либо предметно-атрибутивную. Возможно и соединение обеих форм в пределах одного описания.

Проиллюстрируем сказанное на примерах.

1. Erst einmal lasse ich es dunkel werden und gebe die Verantwortung für den ersten Teil des Abends dem Bildwerfer, der registriertes Eigentum des Glüseruper Heimatvereins ist, gebraucht gekauft und vom Vorsitzenden, Per Arne Scheßel, den ich aus Gewohnheit meinen Großvater nenne, aufbewahrt, gereinigt und auch bedient wird. Der Bildwerfer steht auf einem Tisch, der Tisch steht im mittleren Gang, zu beiden Seiten des Ganges stehen schwere, sagen wir ruhig, klobige Bänke, auf denen, aus unerklärlichen Gründen, den meisten Zuschauern kurzfristig die Beine absterben. Damit der Bildwerfer die Leinwand vollkommen trifft und deckt, hat man ihm an die Vorderseite die beiden Bücher untergeschoben, die für diesen Zweck immer bereitliegen: Storms „Die Söhne des Senators" und Klopstocks „Messias", diese Bücher garantieren durch ihren Umfang, daß der Lichtstrahlenkegel mit dem Rand der Leinwand sauber abschließt.

Die Leinwand: das ist die Rückseite einer historischen Karte von Schleswig-Holstein, ein grauweißes, oben links leicht geflecktes Rechteck, das unter dem fordernden Lichtkegel die Konturen von Inseln, Küsten und Mündungen durchschimmern läßt und jedem Zweifler auch so noch beweist, daß dieses Land, wenn auch nicht vom Meer umschlungen, so doch zweiseitig von ihm bedrängt wird.

(*S. Lenz.* „Deutschstunde")

2. Aus dem himmelblauen Hintergrund der Tapeten traten zwischen schlanken Säulen weiße Götterbilder fast plastisch hervor. Die schweren roten Vorhänge waren geschlossen, und in jedem Winkel des Zimmers brannten auf einem hohen vergoldeten Kandelaber acht Kerzen, abgesehen von denen, die in silbernen Armleuchtern auf der Tafel standen.

(*Th. Mann.* „Buddenbrooks")

В первом примере дается описание предметов в пространстве, поэтому преобладает предметно-адвербиальное описание. Во втором предложении (первое является экспозицией к описанию), локальные обстоятельства становятся основным элементом описания: auf einem Tisch, im mittleren Gang, zu beiden Seiten des Ganges, an die Vorderseite и т. д. Объект описания в первом абзаце (der Bildwerfer) не имеет характеризующих его эпитетов, но подробно описано его местоположение в пространстве (помещении) и само пространство.

При описании второго объекта (die Leinwand) также преобладают существительные локально-пространственной семантики: die Rückseite, das Rechteck, die Konturen von Inseln..., которые по функции не являются локальными обстоятельствами, но в силу своей семантики создают предметно-пространственное описание. Существительное Leinwand также вводится в текст без каких-либо эпитетов.

Во втором примере также имеется описание предметов в про-

странстве (zwischen schlanken Säulen, in jedem Winkel des Zimmers, auf der Tafel), однако в нем занимает большое место описание признаков предметов. Почти каждое существительное имеет при себе конкретизирующие или экспрессивно-образные эпитеты (der himmelblaue Hintergrund, schlanke Säulen, die schweren roten Vorhänge, auf einem hohen vergoldeten Kandelaber, in silbernen Armleuchtern). Таким образом, описание имеет атрибутивно-адвербиальный характер с ведущей ролью атрибутивных элементов.

Оба описания имеют вместе с тем общий основной признак, статичность, которая проявляется в общности следующих языковых характеристик: употребление в качестве сказуемых глаголов статики и состояния; тематическая сопряженность существительных в каждом из описаний: Bildwerfer, Leinwand, Tisch, Bänke, Bücher, Karte; Tapeten, Vorhänge, Kandelaber, Kerzen, Armleuchter (все существительные имеют конкретно-предметную семантику); употребление прилагательных, усиливающих впечатление массивности, неподвижности: schwer, klobig, hoch, silbern; наличие пассивных конструкций; однотипный размеренный, замедленный ритм описания.

Языковыми константами статического описания являются:

1) концентрация в тексте атрибутивных или адвербиальных конструкций (или их сочетания);

2) преобладание сложных предложений с придаточными определительными или локальными (или их сочетания);

3) преобладание однотипной коммуникативной структуры предложения: данное — новое;

4) единый временной план описания;

5) употребление в качестве сказуемых глаголов статики и состояния: sein, bleiben, stehen, liegen, hängen и т. д.

6) употребление пассивных конструкций, особенно пассива состояния;

7) преобладание существительных конкретно-предметной семантики и употребление их в прямом номинативном значении;

8) конкретная наглядность образов;

9) наличие грамматических и лексических репрезентантов четко отграниченной пространственной перспективы: предложно-субстантивных групп, локальных наречий, предлогов локальной семантики;

10) замедленный, плавный ритм повествования;

11) связь между предложениями преимущественно параллельная.

В динамическом описании изображаются предметы в их изменении, движении, перемещении относительно друг друга. Объектом динамического описания может быть действие или процесс, а именно: внешнее поведение персонажа художественного произведения, описание его деятельности и движения в определенный момент, описание внутреннего состояния, переживаний героя. (Это разно-

образие объектов отражено в немецких терминах: Beschreibung in der Bewegung; Schilderung — Gegenstandsschilderung, Vorgangsschilderung, Zustands-, Erlebnisschilderung.)

1. Das offene Meer, nun lag es vor meinem Blick! Ich stand auf dem Hügel der Düne und sah hinaus und fühlte den Schlag der Wellen in meinem Blut. Der Tag war frisch, ein frischer Maitag, der Himmel war stahlblau, und die Wogen rollten. In der Ferne war ihr Rollen ein Zittern des Meeres, ein Lächeln, das leicht über die Meerwange glitt, dann aber, ohne Übergang, wurden die Wellen groß und fuhren donnernd daher, getürmtes, vorwärtsstürmendes Wasser, das, seine Hochwand immer mehr muldend, dem Land entgegenschoß und den Strand mit mächtigen klatschenden Wellen schlug.

(*F. Fühmann*. „Böhmen am Meer")

2. Die Reiher krächzen am abendlichen See. Der Schwanhahn bewacht die brütende Henne. Maitoll lärmen zwei Kuckucksmännchen. Der eine schreit kalbsglockenhell am See; der andre ruft unkendumpf aus dem Wald: „Kuckuck" und „Kuckuck", „Kockock" und „Kockock". Sie reizen einander, sie schmähen einander: „Vogelbelüger — Vogelbelüger!"
„Fremdnestschmarotzer — Fremdnestschmarotzer!"
„Rotkehlchenmörder — Rotkehlchenmörder!"
Das scheint mir verdächtig geistlos, schematisch. Ich halte mein Pferd an, um besser zu hören. Was hör ich? Der Kuckuck streitet mit seinem Echo. Der Wald lacht ihn aus. Das will ich mir merken!

(*E. Strittmatter*. „Der Kuckucksspiegel")

3. Den übrigen Teil der Nacht fand Thiel wenig Ruhe mehr in seinem Dienst. Es drängte ihn, daheim zu sein. Er sehnte sich, Tobiaschen wiederzusehen. Es war ihm zumute, als sei er durch Jahre von ihm getrennt gewesen.

(*G. Hauptmann*. „Bahnwärter Thiel")

В первом примере объектом описания является море. Оно показано в движении. Хотя описание невелико по объему, можно определить, чем достигается динамизм. Описание насыщено глаголами движения: rollen, gleiten, daherfahren, entgegenschießen, schlagen. Почти все они сконцентрированы в одном сложном предложении. Нетрудно заметить в приведенном ряду глаголов нарастание интенсивности действия. Адвербиальные компоненты сложных глаголов указывают на направленность движения, служат конкретизации описания. У глаголов rollen, gleiten, schlagen семантика движения взаимодействует со звукоподражательным эффектом, которым обладают эти глаголы. Создается определенный звуковой образ движения. Носителями динамизма являются также отглагольные существительные и субстантивированные

инфинитивы глаголов той же лексико-семантической группы. Такую же функцию выполняют определения в словосочетаниях *getürmtes vorwärtsstürmendes* Wasser, mit mächtigen *klatschenden* Wellen, обстоятельства donnernd, muldend. В причастиях I взаимодействуют как динамизирующие элементы грамматические и лексические семы: сама форма обозначает активный признак, признак по действию, а образованы причастия от глаголов движения и глаголов звучания большой интенсивности. Таким образом, динамизм достигается благодаря лексической семантике слов, грамматической семантике причастий I и определенной организации слов в контексте.

Синтаксическая структура предложений также способствует созданию динамичной картины: предложения сложные (особенно велико по объему предложение, целиком посвященное описанию движущегося моря), но они состоят из небольших по объему ритмико-синтаксических единиц различной структуры. Объединение в одном предложении глагольных двусоставных предложений и обособленных субстантивных групп, разрыв линейной структуры предложения обособленными именными и партиципиальными конструкциями в функции обстоятельств создают впечатление быстрого, изменчивого ритма.

Второй пример иллюстрирует динамическое описание развертывающегося действия (Vorgangsschilderung). Основу описания составляют и здесь глаголы. Это глаголы активного действия, принадлежащие к одной лексико-семантической группе или к смежным группам: их объединяют семы «производить звуки» и «выражать определенное отношение в звуках». Все глаголы обладают семой «интенсивность действия». Звуковая образность усиливается композитами kalbsglockenhell, unkendumpf в функции обстоятельств и образной передачей звуков — реплик.

Все предложения имеют небольшую степень распространения и параллельную структуру. Параллельно построена и речь персонажей. Это способствует созданию устойчивого ритма описания. Динамизирующим элементом является презентная форма глаголов.

В третьем примере приведено описание душевного состояния героя. В отличие от первых двух описаний здесь речь идет о динамике чувств, о динамике переживаний героя. Все глаголы-сказуемые относятся к лексико-семантической группе глаголов чувства, и здесь, как и в первом примере, от предложения к предложению нарастает интенсивность обозначения чувства. Ср.: fand wenig Ruhe — es drängte ihn — er sehnte sich — es war ihm zumute, als... В последнем предложении интенсифицирующим элементом является сравнительное предложение, ибо сам оборот zumute sein имеет общую семантику. И в этом описании три предложения из четырех имеют параллельную структуру и одинаковое коммуникативное членение: данное — новое. Краткость предложений и параллелизм структуры создают динамичную картину одного ритмического рисунка.

Хотя каждое описание обладает своей спецификой, все они имеют общие черты, которые являются языковыми константами динамического описания.

Описание предметов, процессов и состояний в изменении, перемещении происходит при их «пространственном и временном соположении»[1]. Изображаемые действия происходят в единой пространственной и временной перспективе (см. указание на единую пространственную перспективу: am abendlichen See — am See — во втором примере и на единую временную перспективу: Den übrigen Teil der Nacht — пример 3). Единство пространственной перспективы осуществляется с помощью грамматических и лексических средств «поля пространства», единство временной перспективы — грамматическими и лексическими средствами «поля времени»: оформлением всех предложений в едином временном плане, грамматическими и лексическими средствами, уточняющими порядок протекания действия.

Действия могут сополагаться во времени (пример 2) или следовать непосредственно одно за другим (пример 1).

Основной синтаксической структурой является простое предложение, в сложных преобладает паратаксис; подчинение, если оно имеется, первой или второй степени.

В лексическом структурировании ведущая роль принадлежит глаголам, группа глагола распространена, обстоятельства играют важную роль в уточнении и повышении экспрессивности описания. Группы существительного небольшого объема, с одним-двумя определениями. Важную роль также играют средства, вызывающие конкретно-чувственное восприятие описываемого: звуковые образы, конкретно-пластические, визуальные образы.

Основными языковыми средствами выражения динамизма являются глаголы движения, звучания, изменения формы, активного действия. Это глаголы с так называемым абсолютным значением динамизма. Глаголы других лексико-семантических групп могут приобретать контекстуальное значение динамизма в определенных условиях контекста, который может усиливать одни семы и нейтрализовать другие. Среди глагольных форм наиболее интенсивным носителем динамизма является причастие I, среди временных форм — презенс. Среди существительных носителями динамизма являются nomina actionis, субстантивированный инфинитив, лексика поля эмоций.

Среди грамматических структур динамичность тексту придают перечислительные ряды с бессоюзной связью, короткие двусоставные предложения.

Ритм динамического описания — быстрый, часто меняющийся.

---

[1] *Бессмертная Н. В.* Речевая форма «динамическое описание»: Автореф. канд. дис.— М., 1971.— С. 7—17.

2. Композиционно-речевая форма сообщение

Сообщение (Bericht) рассказывает о событии в его временном развитии. Сообщение отличается от динамического описания событий тем, что события показываются во временном развитии и не связаны «пространственным соположением». Содержательная структура этой речевой формы весьма многообразна, и в соответствии с ней выделяются следующие разновидности: сообщение о событии (-ях) (Vorgangsbericht), сообщение о переживании (Erlebnisbericht), сообщение о состоянии и настроении (Zustandsbericht, Stimmungsbericht), сообщение о фактах, констатирующее сообщение (Tatsachenbericht)[1].

Рассказ о событиях в широком значении этого слова составляет сюжетную основу художественного прозаического произведения. Поэтому роль композиционно-речевой формы «сообщение» для художественного текста особенно велика. Однако в силу специфики этой формы в художественном тексте применительно к нему используется термин «повествование», которое рассматривается либо как разновидность «сообщения», либо как самостоятельная композиционно-речевая форма. Не углубляясь в терминологическую дискуссию, можно сказать, что для художественного текста повествование является ведущей композиционно-речевой формой. Так же как и в нехудожественных текстах, в литературном художественном произведении в содержательную структуру повествования включается и рассказ о действии, и рассказ о состоянии и переживании, и констатирующее повествование, т. е. все основные разновидности, которые характерны для сообщения.

При всей широте предметного содержания повествования в художественном тексте можно выделить ряд общих характеризующих его признаков и языковые средства, с помощью которых реализуются эти признаки.

1. Сюжетность. Как уже было сказано, через повествование передается основное сюжетное содержание литературного произведения. Актуализация признака сюжетности происходит через элементы сюжетодвижения, к которым относятся антропонимы — обозначения действующих лиц и другие элементы номинационных цепочек, обозначающих персонажей; топонимы, определяющие художественное пространство произведения; темпоральные указатели, которые во взаимодействии с акциональными глаголами указывают на развитие, продвижение действия.

2. Событийность. В основе повествования всегда лежит событийная ситуация, которая, естественно, тесно связана с сюжетностью произведения. Основными параметрами событийной ситуации являются обозначения персонажей, действий персонажей, обозначения времени и места действия. В повествователь-

---

[1] *Брандес М. П.* Стилистика немецкого языка.— М., 1983.— С. 61.

ном тексте изображаются событийные ситуации различного рода: единичные, имеющие место только в определенный момент времени, и регулярные, повторяющиеся. Единичные событийные ситуации маркируются обстоятельствами времени, указывающими на определенный момент действия, темпоральным союзом als в придаточном предложении, лексико-грамматическими средствами выражения аспектуального значения предельности. На регулярность событийной ситуации указывают словосочетания со значением циклично повторяющихся периодов времени (jeden Monat, zweimal im Jahr), наречия со значением интервала между повторяющимися ситуациями (oft, selten, manchmal), союз wenn в придаточном предложении. В силу того что в немецком языке отсутствует грамматическая категория вида, значение повторяемости действий реализуется глаголами лишь в определенном контексте.

3. Акциональность. Динамика сюжетного развития, изображение событийных ситуаций различного рода определяют акциональный характер повествования. Основную роль в актуализации акциональности играет семантика глаголов. В качестве сказуемых используются в первую очередь акциональные глаголы: глаголы конкретного физического действия, глаголы движения, речемыслительного и эмоционального действия и т. п. Существенным средством реализации акциональности является рематическое выделение акциональных глаголов, которые образуют в тексте акциональную рематическую доминанту.

4. Временная последовательность событий и действий. В повествовании события и действия персонажей всегда изображаются в их временной соотнесенности, в последовательном развитии. Этим обеспечивается сюжетная динамика. Временная последовательность действий обозначается в первую очередь через глагольные временные формы: презенс, претерит, плюсквамперфект. Классической временной формой эпического повествования является претерит. Для выражения временной связи между событиями используется плюсквамперфект, чаще для обозначения предшествующих событий (в функции ретроспекции), но иногда и для обозначения будущих событий (в футуральном значении). На временную последовательность событий указывают далее лексические элементы: слова и словосочетания темпоральной семантики со значением длительности, протекания действия во времени; словосочетания, обозначающие исторические и политические события; локальные словосочетания, свидетельствующие о перемене места действия. Актуализации значения временной последовательности способствует также порядок слов в предложениях, следующих друг за другом, и характер синтаксической связи между ними (цепная связь между предложениями)[1].

---

[1] *Пелевина Н. Н.* Структурно-функциональная характеристика композиционно-речевой формы «повествование»: Автореф. канд. дис. — Л, 1986. — С. 6—16.

Продемонстрируем, как реализуются признаки повествования в тексте, на материале одного из коротких рассказов Э. Штритматтера.

... An manchen Sommerabenden brachte die Hündin zwei, auch drei Igel nach Hause, legte sie vor uns nieder und wollte gelobt sein. Wir lobten sie, gaben ihr einen Leckerbissen zur Ablenkung und sperrten sie ein, damit sie nicht noch mehr Igel heranholen konnte.

Wenn die Hündin davon war, rollten die Igel sich auf und trippelten tiff, tiff, tiff im Hofe umher. Wir tränkten sie mit Milch, und sie soffen gierig und spülten ihren Schreck hinunter. Sodann schwärmten unsere Söhne aus und brachten die Igel wieder in die Feldmark.

Am nächsten Abend brachte die Hündin ihre Feinde wieder angeschleppt, und wir tränkten sie wieder und brachten sie weg. Das Spiel wiederholte sich einige Abende lang, und wir vermuteten, daß sich die Stachelkugeln schon mit Bedacht zu ihrer Milchtränke schleppen ließen.

Jetzt sperrten wir die Hündin ein, und ein Abend verging ohne Igelgäste. Am nächsten Abend aber stellte sich ein kleiner, besonders zutraulicher Igel von selber zum Milchsaufen ein. Wir erkannten in ihm, weil er sich nicht zusammenrollte, nur den Kopf einzog, einen alten Gast... (*E. Strittmatter*. „Der Spuk").

Рассказ репрезентирует одну из основных тем сборника „Schulzenhofer Kramkalender" — человек и природа. Несмотря на малый объем, рассказ сюжетен. Основными элементами сюжетодвижения в нем являются местоимение wir, представляющее рассказчика, номинации действующих персонажей (unsere Söhne), к которым следует отнести также животных (die Hündin, die Igel), и их действия. Локальные обстоятельства im Hof, in die Feldmark указывают на движение действия в пространстве, а темпоральные обстоятельства на развитие действия во времени. Обе группы обстоятельств играют существенную роль в развитии сюжета.

Повествование строится на взаимодействии двух видов событийной ситуации, регулярной и единичной. В первых двух абзацах представлена регулярная, повторяющаяся событийная ситуация. Ее первым лингвистическим маркером является словосочетание an manchen Abenden в зачине рассказа, благодаря которому актуализуется сема многократности действия у глаголов в первом абзаце. В зачине второго абзаца находится союз wenn, который также указывает на повторяемость действий. Ту же функцию выполняет наречие wieder.

Третий абзац начинается с указания на единичную событийную ситуацию: „Am nächsten Abend...", но это указание нейтрализуется в следующем предложении глаголом sich wiederholen и темпоральным словосочетанием einige Abende lang.

И лишь в последнем абзаце реализуется единичная событийная ситуация. Она вводится наречием jetzt, развивается темпо-

ральными указателями ein Abend, am nächsten Abend и семантикой предельности глаголов einsperren, vergehen, sich einstellen. Все повествование имеет ярко выраженный акциональный характер. Ведущую роль в структурировании текста играют акциональные глаголы движения, перемещения, изменения положения: bringen, wegbringen, niederlegen, sich aufrollen, umhertrippeln, anschleppen, sich einstellen и др.; глаголы действия: einsperren, tränken; глаголы мыслительного и эмоционального действия: erkennen, vermuten. Большинство названных глаголов образуют в предложениях рему высказывания. Временная последовательность событий и действий выражается в повествовании главным образом за счет темпоральных словосочетаний: an manchen Sommerabenden — am nächsten Abend — einige Abende lang — ein Abend — am nächsten Abend. Этой же цели служат темпоральные наречия sodann, jetzt, wieder. Временные формы глаголов не выражают в данном тексте последовательности действий, все повествование выдержано в одной временной форме — в претерите. Эта последовательность, однако, передается через логическую связь между семантикой следующих друг за другом глаголов: bringen — niederlegen; sich aufrollen — umhertrippeln, tränken — saufen.

В ряде исследований[1] повествование, описание и рассуждение рассматриваются как единицы авторской монологической речи. Монологичность является признаком повествования, она обусловлена принадлежностью повествования одному субъекту речи, действующему в соответствии с определенным коммуникативным заданием (рассказать, сообщить о чем-то адресату речи). Это не означает, однако, что повествование ограничено в художественном тексте сферой авторской речи. Естественно, что большая часть повествования ведется аукториальным или персонифицированным рассказчиком, но и персонажи могут рассказать о каких-то событиях. Повествование персонажей реализуется в их прямой речи (как монолог персонажа), реже — в форме несобственно-прямой, или внутренней речи (как правило, это воспоминания персонажа).

Во всех случаях события в повествовании предстают как завершенные и создается определенная дистанция между рассказчиком и излагаемыми событиями — эпическая дистанция (о ней см. подробнее гл. VIII). Она может быть различной и зависит от типа рассказчика. С типом рассказчика и со стилевой установкой автора связана также степень субъективности (или кажущейся объективности) повествования. Субъективно окрашенное повествование стилисты ГДР называют «рассказом» (Erzählen, Erzählung) и противопоставляют его форме «сообщение» по признаку субъективность / объективность. В этой форме адресант сообщает о событиях, которые он сам видел, пережил или слышал

---

[1] См., например: *Хованская З. И.* Стилистика французского языка. — М., 1984. — С. 317.

от кого-нибудь и передает от своего имени. В художественной литературе эта форма выступает либо в виде речи героев, либо в форме «сказа» — устного повествовательного монолога, который ведет рассказчик, сам являющийся построением автора.

В приведенном отрывке рассказчик является участником событий:

Da begann Florian seinen Rückzug. Er tauschte die Bauern, die er nicht mehr halten konnte, gegen die des Obersten ab oder deckte sie, wo er konnte. Er manövrierte seine Offiziere Schritt für Schritt und unendlich vorsichtig zurück und brachte sie in bessere Position. Er gab dem Obersten, der seine große Stunde nahen fühlte und beharrlich nachrückte, keine Chance.

Aber dann, was tat er nur...! Ein Stöhnen ging durch den Raum; wir waren alle disziplinierte Kiebitze, aber das war zuviel! Florian, der Angreifer, der Vorwärtsstürmer, der Feind aller Zurückweichler zog einen Bauern, und jeder sah, daß seine Dame, das Kernstück seines Sturmkeils, der schon so jämmerlich zurückgeschlagen worden war, nun unweigerlich verloren gehen mußte.

Auch der Oberst sah es. Es war, als riefe er „Feuer!" in ein Telefon, das ihn mit hundert schweren Batterien verband, als er mit seinem Läufer über die Diagonale schoß.

Florian nickte und rückte wieder einen unscheinbaren Bauern.

„In drei Zügen matt", sagte er und richtete sich etwas auf. Wenn das vorher Ruhe gewesen war, ich weiß nicht, was es jetzt war. Es dauerte eine ganze Weile, dann stand der Oberst auf und verbeugte sich vor Florian. Er sah aus, als ginge er ein zweites Mal in Gefangenschaft.

(*H. Kant.* „Kleine Schachgeschichte")

Примером того, как рассказ о событиях вводится через диалог героев, служит следующий фрагмент текста.

„Im Hemd ist sie hier angekommen", stößt seine Frau gallig hervor.

„Im Hemd?" Der Alte lacht. „Du bist ja witzig heute!"

Wie ein Wirbelwind fährt sie herum und durch die Küche auf ihn zu: „Ich sag' dir, dies schamlose Weibsbild hat hier, hier an dieser Stelle, im Nachthemd vor mir gestanden. Jawohl! Jawohl! Ein langes Nachthemd, glatt herunterhängend! Büschen Stickerei hier oben und vorm Bauch 'ne silberne Brosche. Aber im Nachthemd, sage ich dir. Und so dick. Wie 'n wandelnder Mehlsack."

„Na, das muß komisch ausgesehen haben."

„Das hat 's auch, weiß Gott, das hat es auch. Ich hätte laut auflachen mögen. Aber es ist ernster. Die lieben sich. Stell' dir vor, Ludwig und dies Weibsbild, Ludi nennt sie ihn. Vielleicht ist schon was unterwegs. Nicht auszudenken. Ich bin noch ganz hin. Wie kann ein Mann nur solcher Kuh nachlaufen. Und ausgerechnet der Ludwig. Mein Gott, ist das ein Riesenkalb, ein richtiges Heupferd. Du hätt'st dies Weib bloß hören sollen, Johann. ‚Wir lieben uns,

Frau Hardekopf!' Und: ,Wir sind moderne Menschen, Frau Hardekopf!' ,Wenn wir erst unser eigenes Nestchen haben, wollen wir nur vegetarisch essen, nicht wahr, Ludi?' In einem fort ging das so. Du hätt'st sie nur sehn und hören sollen."

(*W. Bredel.* „Verwandte und Bekannte")

И в том, и в другом случае рассказ субъективно окрашен, четко проявляется позиция рассказчика по отношению к участникам событий и самим событиям. Оба рассказчика повествуют о событиях, уже происшедших, однако «эпическая дистанция» ощущается здесь значительно меньше, чем в примерах, приведенных ранее, благодаря субъективной ноте и экспрессивности рассказа.

3. Композиционно-речевая форма рассуждение

Предметным содержанием этой формы является логическое развитие мыслей, рассуждение по поводу какой-либо темы, проблемы. Ее разновидностями являются разъяснение (Erklärung, Erörterung), комментарий (Erläuterung)[1]. В художественных произведениях это различные формы размышлений, рассуждений рассказчика, обращение к читателю, либо непосредственно по поводу описываемых событий, либо о предметах, связанных с темой повествования лишь какой-либо ассоциативной связью (abschweifende Überlegungen). Так построены многие рассуждения в «Путевых картинах» Г. Гейне:

Nachdem ich eine Strecke gewandert, traf ich zusammen mit einem reisenden Handwerksburschen, der von Braunschweig kam und mir ein dortiges Gerücht erzählte: der junge Herzog sei auf dem Wege nach dem Gelobten Lande von den Türken gefangen worden und könne nur gegen ein großes Lösegeld freikommen. Die große Reise des Herzogs mag diese Sache veranlaßt haben. *Das Volk hat noch immer den traditionell fabelhaften Ideengang, der sich so lieblich ausspricht in seinem „Herzog Ernst".* Der Erzähler jener Neuigkeit war ein Schneidergesell, ein niedlicher, kleiner junger Mensch, so dünn, daß die Sterne durchschimmern konnten, wie durch Ossians Nebelgeister, und im ganzen eine volkstümlich barocke Mischung von Laune und Wehmut. Dieses äußerte sich besonders in der drollig rührenden Weise, womit er das wunderbare Volkslied sang: „Ein Käfer auf dem Zaune saß; summ, summ!" *Das ist schön bei uns Deutschen; keiner ist so verrückt, daß er nicht einen noch Verrückteren fände, der ihn versteht. Nur ein Deutscher kann jedes Lied nachempfinden und sich dabei totlachen und totweinen.*

(*H. Heine.* „Die Harzreise")

---

[1] См.: *Брандес М. П.* Указ. соч. — С. 68—71.

Die ganze Generation hatte man ausgerottet. Das dachten wir an diesem furchtbaren Morgen, und wir sprachen es auch aus, wir sprachen es aus zum erstenmal, daß wir in solchem Maß ausgerottet, in solchem Maß abrasiert, ohne Nachwuchs vergehen müßten. *Was beinahe nie in der Geschichte geschehen war, aber schon einmal in unserem Volk, das Furchtbarste, was einem Volk überhaupt geschehen kann, das sollte jetzt uns geschehen:* Ein Niemandsland sollte gelegt werden zwischen die Generationen, durch das die alten Erfahrungen nicht mehr dringen konnten. *Wenn man kämpft und fällt und ein anderer nimmt die Fahne und kämpft und fällt auch, und der nächste nimmt sie und muß dann auch fallen, das ist ein natürlicher Ablauf, denn geschenkt wird uns gar nichts. Wenn aber niemand die Fahne mehr abnehmen will, weil er ihre Bedeutung gar nicht kennt?* Da dauerten uns diese Burschen, die Spalier standen zu Wallaus Empfang und ihn bespuckten und anstierten. Da riß man das Beste aus, was im Lande wuchs, weil man die Kinder gelehrt hatte, das sei Unkraut. All die Burschen und Mädel da draußen, wenn sie einmal die Hitlerjugend durchlaufen hatten und den Arbeitsdienst und das Heer, glichen den Kindern der Sage, die von Tieren aufgezogen werden, bis sie die eigene Mutter zerreißen."

(*A. Seghers.* „Das siebte Kreuz")

В первом примере поэт переходит от частного к общему, от рассказа о конкретном событии или человеке к рассуждению о характере немецкого народа.

Размышления рассказчика во втором примере являются непосредственным переходом от рассказа о событиях. Этот переход происходит постепенно. В первой части рассуждения сохраняется в качестве подлежащего личное местоимение wir, а затем появляется обобщенное неопределенно-личное man.

Все подвиды речевой формы рассуждения предполагают эпическую дистанцию от событий и отсутствие временной соотнесенности с событиями. Поэтому их называют «вневременными» (zeitlose Erzählweise).

Связь между предложениями в рассуждении осуществляется с помощью цепной связи. В отличие от формы «сообщение» временная соотнесенность сказуемых отступает на задний план. На первый план выдвигаются структурные элементы, которые осуществляют формирование, движение и сцепление мыслей. Развитие мысли вызывает выделение члена предложения, который «развивается» в последующих предложениях. Это определяет причинно-следственную и уступительную связь между предложениями.

В прозе XIX и особенно XX в. композиционно-речевая форма «размышление» передает не только содержание мыслей, но и порядок их возникновения, следования, их спонтанный, естественный характер. Часто размышления такого характера соотносятся с внутренней речью персонажей, что и обусловливает синтаксические особенности данной формы: кажущуюся отрывочность, фрагментарность, неполноту структуры предложения, ее незавер-

шенность[1].

Так, рассказ известной австрийской писательницы Ингеборг Бахман „Jugend in einer österreichischen Stadt" построен как рамочное повествование и ведется аукториальным рассказчиком. В рамке появляется персонифицированный рассказчик, которому и принадлежат приведенные далее фрагменты размышления.

1. An schönen Oktobertagen kann man, von der Radetzkystraße kommend, neben dem Stadttheater eine Baumgruppe in der Sonne sehen. Der erste Baum, der vor jenen dunkelroten Kirschbäumen steht, die keine Früchte bringen, ist so entflammt vom Herbst, ein so unmäßiger goldner Fleck, daß er aussieht, als wäre er eine Fakkel, die ein Engel fallen gelassen hat. Und nun brennt er, und Herbstwind und Frost können ihn nicht zum Erlöschen bringen.

Wer möchte drum zu mir reden vom Blätterfall und vom weißen Tod, angesichts dieses Baums, wer mich hindern, ihn mit Augen zu halten und zu glauben, daß er mir immer leuchten wird in dieser Stunde und daß das Gesetz der Welt nicht auf ihm liegt?

2. Wo die Stadt aufhört, wo die Gruben sind, wo die Siebe voll Geröllresten stehen und der Sand zu singen aufgehört hat, kann man sich niederlassen einen Augenblick und das Gesicht in die Hände geben. Man weiß dann, daß alles war, wie es war, daß alles ist, wie es ist, und verzichtet, einen Grund zu suchen für alles. Denn da ist kein Stab, der dich berührt, keine Verwandlung. Die Linden und der Holunderstrauch...?

В первом фрагменте (это начало рассказа) переход от описания к рассуждению маркирован переходом от неопределенно-личного местоимения man в качестве подлежащего к личному местоимению первого лица. Само размышление заключено в сложное вопросительное предложение, обращенное к читателю, структура которого отражает естественный процесс развития мысли. Об этом свидетельствует вынесение за глагольную рамку предложных дополнений, обособление предложного дополнения angesichts dieses Baums, эллипсис модального глагола в предложении wer mich hindern, постепенное развертывание мысли в двух параллельно построенных вопросах и двух придаточных дополнительных.

Во втором отрывке (он взят из последней части рассказа) автор переходит к размышлению, вводя в качестве подлежащего неопределенно-личное местоимение man, а затем личное местоимение du (предшествующие размышлению предложения написаны от первого лица). Синтаксическая структура предложений ориентирована на показ логических связей между предметами и явлениями. Читатель опять может наблюдать развитие и сцепление мыслей автора. Естественный, спонтанный характер этого развития подчеркивается синтаксическим параллелизмом, повторами, незавершенностью вопросительного предложения.

---

[1] См.: *Брандес М. П.* Указ. соч. — С. 69—71.

4. Взаимодействие композиционно-речевых форм в художественном тексте

В сложной структуре художественного текста используются все виды композиционно-речевых форм, но значимость каждой из них при реализации авторского замысла, изображения мира, их роль в композиции текста различны. Композиционно-речевая структура каждого художественного текста индивидуальна и уникальна, как уникально каждое художественное произведение. Общей же закономерностью является взаимодействие всех форм в структуре текста, их интеграция в композиции целого. В композиции целого в повествование, как правило, включаются описания, размышления автора и персонажей. Описание и размышление могут оформляться как самостоятельные абзацы и тогда они легко вычленяются в процессе анализа текста, однако для современной прозы характерно взаимопроникновение форм в пределах одного предложения, вкрапление микроформ одной композиционно-речевой формы в другую.

Приведем примеры:

I. Beschreibung — Erlebnisschilderung — Vorgangsbericht:

Die Dämmerung war so tief, daß die Farben in den Fenstern erloschen. Sie hatte inzwischen den Grad erreicht, wo die Mauern zurückweichen, die Gewölbe sich heben und die Pfeiler sich endlos aneinanderreihen und hochwachsen ins Ungewisse, das vielleicht nichts ist, vielleicht die Unendlichkeit. Georg fühlt sich plötzlich beobachtet. Er kämpft mit diesem Gefühl, das ihm Körper und Seele lähmte. Er steckte den Kopf unter dem Taufbecken heraus.

(*A. Seghers*. „Das siebte Kreuz“)

Первые два предложения содержат описание. Структура описания своеобразна: первое предложение называет и характеризует состояние объекта, показывая его как бы в статике, а следующее за ним предложение ретроспективно показывает его в динамике. Оппозиция эта реализована в различных формах сказуемого: составное именное в первом предложении и глагольное во втором, финитный глагол которого содержит сему движения, процесса. Ощущение динамизма усиливается темпоральным наречием inzwischen. Само описание не конкретно, а ассоциативно, построено на имплицитных сравнениях. Придаточное определительное к существительному das Ungewisse является, скорее, элементом размышления, чем описания («размышляющий» характер придает ему повтор модального слова vielleicht).

В третьем и четвертом предложениях описывается душевное состояние героя. Переход к иной композиционно-речевой форме маркирован изменением временной формы сказуемого, а ее содержание определяется лексикой «поля эмоций»: fühlen, das Gefühl, die Seele lähmen.

Последнее предложение начинает повествование о действии.

Временная форма сказуемого вновь меняется, глагол обозначает конкретное действие.

Переход от одной композиционно-речевой формы к другой происходит в пределах одного абзаца.

II. Beschreibung — Erzählung — Betrachtung (Sentenz):

Hinter dem Garten beginnt der Hochwald. Dort steht dichtes Unterholz, Ebereschen und Espenschößlinge, auch fußangelnde Brombeerranken fehlen nicht.

Wenn ich zum Heuen gehe, zwänge ich mich durch das Gestrüpp. Zehn Jahre wohnen wir auf dem Vorwerk. Zweimal im Jahre ernten wir Heu. Durch den Hochwald führt jetzt ein Fußpfad. Das ist mein Heuweg über den Hügel. Auch andere Leute benutzen ihn.

Als ich neulich diesen Weg ging, war mir, als liefe ich über das Hirn unserer Wiesenlandschaft. Vielleicht ist's auch im Menschenhirn so: Ein ausdauernder Gedanke hinterläßt eine krause Spur, die auch von anderen benutzt werden kann.

(*E. Strittmatter.* „Waldweg")

Миниатюра Э. Штритматтера начинается описанием. Первый абзац — это картина леса со всеми компонентами статического описания: наличие глагола статики, реализация отношения «предмет — пространство», которое во втором предложении развертывается в отношение «предмет — признак». Все описание характеризует конкретная наглядность (перечислительный ряд композит с определениями).

Второй абзац начинается как повествование рассказчика. Но в это повествование включено предложение, которое продолжает описание, начатое в первом абзаце: Durch den Hochwald führt jetzt ein Fußpfad. Темпоральное наречие jetzt вносит элемент динамики в описание, так как указывает на изменения в объекте описания.

Первое предложение третьего абзаца начинается как рассказ о действии, а заканчивается описанием состояния рассказчика (... war mir, als liefe ich...). Предложение в целом служит отправной точкой для дальнейшего рассуждения. Рассуждение начинается модальным словом vielleicht, претеритальная форма сказуемого заменяется презентной (здесь это «вневременной презенс»). Заключительная обобщающая сентенция через вводящее ее предложение с коррелятом so соотнесена с повествующим предложением конкретной семантики.

5. Композиционно-речевые формы в поэтическом тексте

Из изложенной общей характеристики композиционно-речевых форм следует, что они лежат в основе структурирования любого текста. Применительно к текстам художественным это

значит: в основе структурирования текстов различных видов и жанров. Вместе с тем при анализе отдельных речевых форм, а также их взаимодействия в художественном тексте исследователи обращаются к прозаическим текстам. Поэтические тексты при анализе речевых форм обычно не рассматриваются. Этот факт неизбежно наводит на размышления и предположения двоякого рода:

1) поэтические тексты пока не попали в поле зрения исследователей, в силу того, что текстовая структура начала изучаться на материале текстов различных функционных стилей; с текстом научной и деловой прозы сопоставлялись художественные прозаические тексты;

2) поэтический текст представляет собой структуру особого рода, которая не базируется на композиционно-речевых формах как неких типизированных образцах процессов коммуникации и, следовательно, в которой невозможно вычленение отдельных речевых форм или их взаимодействие.

Наблюдения над текстовой структурой стиха в немецкоязычной поэзии XIX—XX вв. позволяют высказать ряд соображений по этому поводу.

В поэтическом тексте используются те же исходные композиционно-речевые формы, что и в других текстах, так как и здесь объектами изображения являются предметы, процессы, состояния, проблемы. Однако соотношение этих объектов изображения иное, чем в прозаическом тексте. Те элементы, которые в фабульном прозаическом тексте играют ведущую роль и создают сюжетное напряжение (рассказ о действии), в стихе не являются столь существенными, ибо для поэтического произведения свойственно прежде всего эмоциональное напряжение[1]. В лирическом стихотворении на первый план выдвигается описание чувств, переживаний, состояния лирического героя. Однако в передаче читателю определенного эмоционального состояния принимают участие и описания предметов (в широком значении этого слова), и сообщения о событиях, и размышления о проблемах. Лирическое переживание, составляющее основу содержательной структуры стиха, может целиком передаваться через описание, через рассказ о событиях, процессах. Так, в ландшафтной лирике, образцы которой широко представлены в творчестве всех больших немецких поэтов, оно полностью выражается через описание природы. Для поэзии XX в. характерно использование городского пейзажа, бытовых зарисовок для передачи лирического переживания. Приведем в качестве примера стихотворение Б. Брехта из цикла „Buckower Elegien".

Heißer Tag

Heißer Tag. Auf den Knien die Schreibmappe
Sitze ich im Pavillon. Ein grüner Kahn

---

[1] О сюжетном и эмоциональном напряжении см. с. 147 настоящего пособия.

Kommt durch die Weide in Sicht. Im Heck
Eine dicke Nonne, dick gekleidet. Vor ihr
Ein ältlicher Mensch im Schwimmanzug, wahrscheinlich ein
Priester.
An der Ruderbank, aus vollen Kräften rudernd
Ein Kind. Wie in alten Zeiten! denke ich
Wie in alten Zeiten!

Все стихотворение (до заключительной строки) представляет собой описание, в котором сочетаются элементы статики и динамики. Изображение дано в единой временной и пространственной перспективе и воспринимается как одна картина. В стихе представлены все характерные признаки речевой формы «описание»: временное и пространственное соположение предметов описания, реализация отношений «предмет — признак» и «предмет — пространство», назывное предложение как зачин стиха, конкретная наглядность образов. Именно через это описание сообщается читателю определенное эмоциональное состояние.

Рассказ о событиях, развивающееся действие как основа стиха наиболее полно реализуется в жанре баллады (ср. классическую немецкую балладу, а также баллады современных немецких поэтов Э. Вайнерта, И. Р. Бехера, Б. Брехта и др.), но не ограничен рамками баллады. Сюжетно-повествовательная основа представлена в лирике поэтов-классиков (показательны в этом отношении сонеты И. В. Гёте), в современной лирике.

Речевая форма «рассуждение» в вариантах «размышление», «лирический комментарий» имеет существенное значение для поэзии в силу своего основного коммуникативного задания. Эта форма встречается в текстах стихов различного содержания и различной поэтической формы.

Рассмотрим текстовую структуру нескольких лирических стихотворений, включенных в сборник „Deutsche Liebesgedichte“ (Berlin, 1969).

Ich bin mir meiner Seele
In deiner nur bewußt,
Mein Herz kann nimmer ruhen
Als nur an deiner Brust!
Mein Herz kann nimmer schlagen,
Als nur für dich allein.
Ich bin so ganz dein eigen,
So ganz auf immer dein.

(*Th. Storm.* „Ich bin mir meiner Seele...“)

Sie trug den Becher in der Hand
— Ihr Kinn und Mund glich seinem Rand —,
So leicht und sicher war ihr Gang,
Kein Tropfen aus dem Becher sprang.

So leicht und fest war seine Hand!
Er ritt auf einem jungen Pferde,
Und mit nachlässiger Gebärde
Erzwang er, daß er zitternd stand.

Jedoch, wenn er aus ihrer Hand
Den leichten Becher nehmen sollte,
So war es beiden allzu schwer:
Denn beide bebten sie so sehr,
Daß keine Hand die andre fand
Und dunkler Wein am Boden rollte.

(*H. von Hofmannsthal.* „Die Beiden")

Wenn sich zwei in ihre Liebe schlagen
wie in Mantel gegen Zeit und Wind
und nach nichts, als nach sich selber fragen,
machen sie auch ihre Liebe blind.
Zeit und Wind wird ihren Kuß verwehn.

Eine Liebe läßt sich nur zu zweit ertragen,
wenn die Türen, die zur Welt gehn,
offen sind.

(*H. Kahlau.* „Ermutigung")

Am Abend schweigt die Klage
Des Kuckucks im Wald.
Tiefer neigt sich der Korn,
Der rote Mohn.

Schwarzes Gewitter droht
Über dem Hügel.
Das alte Lied der Grille
Erstirbt im Feld.

Nimmer regt sich das Laub
Der Kastanie.

Auf der Wendeltreppe
Rauscht dein Kleid.
Stille leuchtet die Kerze
Im dunklen Zimmer;

Eine silberne Hand
Löschte sie aus;
Windstille, sternlose Nacht.

(*G. Trakl.* „Sommer")

Tränenloses Weinen
Gab mir das Geleit,
Als ich von dir ging.

Deine Liebesworte durchflüstern
mich,
Daß ich mich krümme
Vor Heimweh.

Stille stand ich,
Und ich beugte das Knie
Im Flehen der Stille.

Ich sah deinen Mund,
Hilflos geöffnet,
Verzogen von Schmerz,
Wie eine Wunde.

Das Zittern deiner Hände
Führte mich heim zu dir.
Heimgekehrt zu dir
Unter den Liebkosungen
Des Abschieds.

(*J. R. Becher.* „Heim zu dir")

Стихотворение Т. Шторма целиком построено как лирический монолог с эксплицитно выраженным эмоциональным содержа-

нием. По своим стилевым признакам он может быть расценен как один из вариантов импрессивного описания — описания переживания и состояния лирического героя (Zustands- und Erlebnisschilderung). Как признаки этого варианта описания могут быть названы: лексика семантического поля эмоций, слова-интенсификаторы (nur, nimmer, so ganz) в выражении чувств, восклицательная интонация первого четверостишия, синтаксический параллелизм центральных строк, единый временной план, характерный для композиционно-речевой формы описания.

Стихотворение Г. фон Гофмансталя имеет иную текстовую структуру: в нем взаимодействуют описание и сообщение. Первая строфа начинается как сообщение (рассказ) о действии: Sie trug den Becher in der Hand, но следующие три строки построены как описание.

Изменение формы маркировано пунктуацией: вторая строка начинается и кончается знаком тире, что позволяет рассматривать ее как парантезу. По содержанию вторая, третья и четвертая строки не развивают сообщение о действии, а дают его характеристику, оценивают его, а через него и героиню.

Вторая строфа начинается элементом описания, а три последующие строки являются рассказом о действии, который соотносится с описанием в первой строке, но имеет и самостоятельное значение для развития стиха.

Третья строка является синтезом первых двух: продвигается сообщение о действии, которое было начато в первой строфе. Четко выраженная в грамматической структуре гипотаксиса последовательность действий указывает на типовую форму сообщения в его субъективном варианте. В сообщение, однако, включены элементы описания, а именно описания состояния героев.

Стихотворение Г. Каллау — лирическое размышление. Оно имеет характерную для этой композиционно-речевой формы содержательную и языковую структуру: основным содержанием обеих строф является установление причинно-следственных связей, которое реализуется в сложноподчиненных предложениях с придаточными условия: Wenn sich zwei in ihre Liebe schlagen... machen sie auch ihre Liebe blind.

В стихотворении Г. Тракля лирическое содержание находит свое выражение в описании. Значительную часть его занимает описание природы, состоящее из отдельных «кадров», непосредственно не связанных друг с другом. Каждый из них содержит свой объект описания, само описание лаконично, образность его — конкретно-наглядная. Все описания связаны временным соположением. Глаголы, которые могут рассматриваться здесь как основной элемент описания, подчеркивают тишину и покой, царящие в приро́де. Тема лирического действия, переживания выражена имплицитно элементами сообщения во второй половине стиха: третьей и четвертой строфах. Последовательность действий устанавливается в них не только на логическом, но и на грамматическом уровне: во втором двустишии четвертой строфы

сказуемое стоит в иной временной форме, чем в предыдущей строфе. Следует отметить, что семантика глаголов, обозначающих действия человека, коррелирует с семантикой глаголов в описании природы, впечатление тишины и покоя углубляется в этих строфах, завершаясь в итоговом словосочетании последней выделенной строки: Windstille, sternlose Nacht.

В стихотворении И. Р. Бехера основной композиционно-речевой формой является описание переживания, состояния лирического героя, которое имеет подчеркнуто экспрессивное выражение, базируется на гиперболизированных образах чувств, страдания: ...Daß ich mich krümme vor Heimweh; ...Verzogen von Schmerz, wie eine Wunde. В противовес этому описанию действия героя в их последовательности обозначены нейтральными глаголами: stehen, sehen, gehen, heimkehren.

Приведенный анализ показывает, что в стихотворном тексте возможно вычленение композиционно-речевых форм на основании их типовых содержательных и языковых признаков. В большинстве стихотворных текстов взаимодействуют различные речевые формы. В этом отношении может быть проведена параллель между поэтическим и прозаическим текстом, где также наблюдается как чередование, так и взаимодействие различных композиционно-речевых форм.

6. Композиционно-речевые формы и драматический текст

Исходя из сказанного в начале предыдущего раздела (см. с. 132), необходимо поставить вопрос о возможности вычленения основных композиционно-речевых форм в драматическом тексте. В эпическом тексте они представлены, главным образом, в сфере авторской речи. Основное же место в драматическом произведении занимают диалоги и монологи персонажей. Поэтому драматург не может использовать в своем произведении все средства повествовательно-описательного изображения, имеющиеся в распоряжении автора эпического произведения. Авторская речь в драме ограничена авторскими ремарками. Авторские ремарки содержат в первую очередь сведения о месте действия, действующих лицах, производимых ими в данный момент действиях. Именно эти ремарки можно соотнести с композиционно-речевой формой «описание» в ее различных подвидах: описание предметов и лиц, описание действия, описание переживания.

Например:

1. Kaverne in der Kanalisation. Ein feuchtes und schimmliges Backsteingewölbe, eine Eisenleiter, eine verrostete Eisentüre, eine nackte Glühbirne am Draht, man hört das monotone Rauschen der Kanäle. Inge liegt in einer Ecke, bedeckt mit ihrem Pelzmantel. Ein junger Mann hält offenbar Wache, eine Maschinenpistole im Arm. (*M. Frisch*. „Graf Öderland“)

2. Anna will gehen und sieht, daß der Fremde eben eingetreten ist; ein Athlet, sein Kostüm erinnert halb an Strafanstalt und halb an Zirkus, Tätowierung am Arm, Lederbinde um die Handgelenke. Anna schleicht hinaus. Der Fremde wartet, bis Biedermann seinen Wein gekostet hat und sich umdreht. (*M. Frisch*. „Biedermann und die Brandstifter")

3. Jetzt hört man lauten und hellen Gesang, Glockengeläute, im Hintergrund zieht die Prozession vorbei, Barblin kniet nieder, der Lehrer bleibt sitzen. Leute sind auf den Platz gekommen, sie alle knien nieder, und man sieht über die Knieenden hinweg: Fahnen, die Muttergottes wird vorbeigetragen, begleitet von aufgepflanzten Bajonetten. Alle bekreuzigen sich, der Lehrer erhebt sich und geht in die Pinte. Die Prozession ist langsam und lang und schön; der helle Gesang verliert sich in die Ferne, das Glockengeläute bleibt. Andri tritt aus der Pinte, während die Leute sich der Prozession anschließen, und hält sich abseits; er flüstert... (*M. Frisch*. „Andorra")

4. Schäbige Mühle mit wackeligen Flügeln. Säcke. Ein zerbrochener Mühlstein. Vorn rechts einige Büsche, dort mündet der Weg von Sanssouci. Tornow klopft an das Mühlentor. Nickel schläft, an die Säcke gelehnt. Tornow klopft. (*P. Hacks*. „Der Müller von Sanssouci")

Все приведенные примеры из драматических произведений Макса Фриша и Петера Хакса как в плане содержания, так и в плане выражения реализуют основные признаки описания: концентрация именных словосочетаний, реализация отношений «предмет — признак» и «предмет — пространство», наличие единой временной и пространственной перспективы. Однако тот факт, что они включены в текст драматического произведения, обусловливает специфику этих описаний. Во-первых, это — номинативный стиль описания предметов и лиц. В примерах 1, 2, 4 все описания предметов реализуются в номинативных структурах. Глаголы оказываются избыточными элементами данных описаний. Описания лаконичны, каждый предмет характеризуется одной-двумя деталями. В описаниях концентрируется конкретно-предметная лексика, оценочность проявляется лишь там, где оценочный компонент входит в структуру значения данного слова, но не обусловлен контекстуально. Авторская оценка формируется лишь за счет отбора характеризующих деталей конкретизирующего характера. В отличие от эпического описания описание в ремарках не содержит средств образности, основанных на метафоре, нарушении нормативной сочетаемости слов и т. п., т. е. эффект нарушения предсказуемости в тексте, столь распространенный в современной эпической прозе, здесь полностью отсутствует. Объясняется это непосредственной нагруженностью ремарок: ведь они предназначены прежде всего для сценического воплощения драматического текста, при котором лингвистические образы неизбежно

будут утрачены. Таким образом, функционально-коммуникативная стратегия драмы ограничивает возможности описания в плане его образности.

Второй характерной чертой всех описаний предметов и лиц в ремарках является их статичность. Она реализуется через номинативные структуры, в которых, как известно, элиминированы или вообще не требуются глаголы, через глаголы статики и состояния, которые представлены в приведенных описаниях: liegen, Wache halten, schlafen.

Описание предметов и лиц является не единственным подвидом этой композиционно-речевой формы в ремарках. В них широко представлено также описание процессов и действий (Vorgangsschilderung), которое характеризуется концентрацией акциональных глаголов: глаголов физического действия, движения, говорения. Такую концентрацию глаголов мы находим в примере 3, где описывается движущаяся процессия. В нем отсутствуют номинативные структуры, все предложения являются двусоставными, в качестве сказуемых в них выступают, главным образом, глаголы движения, ряд из которых имеет в своей структуре адвербиальный компонент, уточняющий направление и характер движения. Описание динамично, эта динамика может быть передана при сценическом воплощении драмы, так как все действия конкретны, точно определены пространственные параметры действия, а также его обстоятельственные характеристики. В картину движения включен акустический образ, который также содержит конкретные звуковые характеристики и, следовательно, весьма точно может быть передан акустически.

Иногда описание в ремарках подается с позиции одного из персонажей действия. В таких случаях оказывается возможным включение в ремарку своего рода комментария, оценки, исходящей, однако, не от автора, а от персонажа. Так, в примере 2 мы встречаем необычное для сценических ремарок комментирующее описание: ...ein Athlet, sein Kostüm erinnert halb an Strafanstalt und halb an Zirkus...

Этот комментарий дается из перспективы действующего персонажа, служанки Анны, и позволяет художнику, оформляющему спектакль, самостоятельно интерпретировать костюм появляющегося персонажа. Включение таких микроформ композиционно-речевой формы «размышление», куда относится и комментарий, приобретает в современной драме все большее распространение в связи со стремлением авторов к эксплицитному выражению авторской позиции в драматическом произведении.

Таким образом, композиционно-речевая форма «описание» реализуется прежде всего в авторских ремарках. Однако сегодня уже нельзя говорить о монолитности композиционно-речевой структуры ремарок. Как мы видели, они могут включать в себя микроформы размышления, комментария, встречающиеся чаще в ремарках, сопровождающих прямую речь персонажа. Здесь драматург имеет возможность не только показать, как говорит герой,

но и в каком состоянии он находится, а характеристика состояния оказывается связанной с авторской оценкой этого состояния.

При анализе композиционно-речевой формы «повествование» были названы такие ее функции, как функция сюжетодвижения и изображения событийной ситуации. Обе эти функции свойственны и авторским ремаркам: они могут указывать, как развивается действие в драме, и описывать событийную ситуацию, которая должна быть в данный момент представлена на сцене. Конечно, это событийная ситуация особого рода. Она каждый раз сиюминутна, вытекает из монолого-диалогического развития действия, но от этого она не перестает быть событийной ситуацией. Можно ли считать, что в специфически модифицированной форме «повествование» представлено и в авторских ремарках? Ведь в них отсутствует другой существенный структурирующий его признак — развитие событий во времени. Но развитие во времени названная в ремарке событийная ситуация получает далее в монолого-диалогическом построении драмы и в последующих ремарках, т. е. создается определенная повествовательная линия.

Еще более сложным вопросом является вопрос о композиционно-речевой структуре диалогов персонажей в драме. Как уже отмечалось, одним из существенных признаков всех трех основных композиционно-речевых форм является признак монологичности. Но было также отмечено, что, например, рассказ о событии, переживании может исходить от персонажа эпического произведения в рамках диалога. В драматическом тексте можно наблюдать микроформы речевых форм, встречающиеся в развернутых высказываниях участников диалога.

Монологи персонажей могут содержать либо рассказ о происшедших событиях, либо размышления по поводу определенных событий, проблем и т. п. Соответственно возможно выделение двух основных разновидностей монолога. Это повествовательный монолог, структурированный в соответствии с закономерностями формы «повествование», и «размышляющий» монолог, в основе которого лежат закономерности композиционно-речевой формы «размышление».

Классическим примером повествовательного монолога является «Сцена с камердинером» в драме Ф. Шиллера «Коварство и любовь»: камердинер рассказывает леди Мильфорд о судьбе крестьянских детей, проданных герцогом в Америку. Этот рассказ имеет все структурные элементы повествования: раскрывает событийную ситуацию, представляет события в хронологической последовательности. В соответствии с законами драматического жанра этот повествовательный монолог характеризуется сильным драматическим напряжением речи.

В современной драматургии чисто повествовательные монологи — явление малораспространенное. Для современной немецкоязычной драматургии более характерен «размышляющий монолог», в основе которого лежат закономерности композиционно-речевой формы «рассуждение». Приведем один пример.

STAATSANWALT: Wo käme man hin, Madame, ohne Axt. Heutzutage. In dieser Welt der Papiere, in diesem Dschungel von Grenzen und Gesetzen, in diesem Irrenhaus der Ordnung... Haben Sie einen Kugelschreiber?.. Ich kenne eure Ordnung. Ich bin in Öderland geboren. Wo der Mensch nicht hingehört, wo er nie gedeiht. Wo man aus Trotz lebt, Tag für Tag, nicht aus Freude. Aus Trotz, aus Tugend. Wo man die Schöpfung bekämpfen muß, damit man nicht erfriert und verhungert. Früchte der Arbeit, das sind die einzigen, die es in Öderland gibt. Es wächst uns die Muße nicht an Bäumen, die heitere, angstlose, freie, die der Anfang ist von allem, was Mensch heißt. Nichts ist Geschenk, alles bleibt Lohn. Und alles ist Pflicht. Und Überwindung ist das Höchste, was man sich denken kann, dort wo ich geboren bin. Überwindung und Verzicht. Man macht sich ein Gewissen daraus, daß man lebt, und jeder sucht nach einem Sinn, nach Ersatz für die Freude, die im Nebel nicht gedeiht. Denn unser Sommer ist kurz, und wehe dem Menschen, der sich der Lust ergibt, wo sie nicht ausreicht, weil die Sonne nicht ausreicht. Wehe, wenn wieder die Dämmerung kommt, wenn alles vergraut, und der Nebel, wenn alles ohne Maß ist, unwirklich, und es kommen die Gespenster der Verantwortung, es wuchert das Gewissen, bis man erstickt — oder ausbricht... *(M. Frisch).*

Монолог прокурора из драмы М. Фриша «Граф Эдерланд» целиком построен как размышление. Он лишь некоторыми репликами связан с действием драмы. На обобщенно-размышляющий характер этого монолога указывает лексика, обозначающая общие понятия из семантического поля «жизнь», «человек», «нравственные ценности». Предложения связаны друг с другом причинно-следственной связью, даже если эта связь не выражена грамматически. Существительные из тематической группы «природа» (Sonne, Nebel, Dämmerung) употреблены метафорически, как символы человеческого счастья и несчастья.

Сказанное позволяет сделать вывод о специфическом характере драматического текста, композиционно-речевая структура которого требует дальнейшего изучения.

VIII. ЭПОС, ЛИРИКА, ДРАМА И СПОСОБЫ ПОВЕСТВОВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЗАИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Художественная литература изначально развивается в трех основных формах — эпос, лирика и драма, которые рассматриваются сегодня как три основных литературных рода. Каждый из родов подразделяется далее на виды или жанры[1]. Все три литературных рода имеют общие черты, которые вытекают из принадлежности их к художественной литературе. Кроме того, ряд общих черт имеют эпос и драма, эпос и лирика. Как в эпических, так и в драматических произведениях изображаются события в жизни персонажей, их действия, протекающие в пространстве и времени. В лирике предметом изображения также является человеческий характер и окружающий человека мир. Но в то же время каждый из родов имеет свою специфику. В основе эпоса лежит художественно освоенное событие, в основе драмы — действие, в основе лирики — лирическое переживание, настроение. Это исходное различие сказывается на всей композиционной и речевой структуре произведения. Именно род характеризует принципиальный объем произведения (просторность эпоса — даже в малых его формах, ограниченные размеры драмы, сжатость лирики), систему составляющих его композиционно-речевых форм, способ сцепления частей, темп развития и природу времени в произведении. Ниже мы более подробно остановимся на специфике каждого из родов.

Кроме обозначения эпосом, лирикой и драмой трех литературных родов, существуют понятия эпического, драматического и лирического как определенного способа, некой «внутренней формы» повествования[2]. Эти понятия, несомненно, связаны с существованием и спецификой содержательной и композиционно-речевой структуры основных литературных родов. Если в эпическом произведении встречаются фрагменты, по своим характеристикам приближающиеся к драме или к лирике, то можно говорить о драматическом или лирическом повествовании. В свою очередь в лирических произведениях, например в балладах, встречаются элементы эпики. Драматическое произведение, несмотря на форму драмы, может производить впечатление эпического рассказа. В современной немецкой драматургии имеется специальный термин Lesedrama, противопоставляемый термину Handlungsdrama. Особенно характерно такое взаимопроникновение элементов различных литературных родов для ли-

---

[1] В трактовке термина «жанр» отсутствует единство. Другая его трактовка: под жанром понимается литературный род, а виды называются жанровыми формами. Ср.: *Тимофеев Л. И.* Основы теории литературы. — М., 1976.— С. 344.

[2] См.: *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. — Berlin, 1948. — S. 333—334; ср. также высказывание И. В. Гёте: „Das Lyrische, Epische, Dramatische sind die Naturarten der Poesie“ (цит. по кн.: *Kayser W.* Op. cit.).

тературы XX в. Поэтому, характеризуя в дальнейшем эпос, драму и лирику, мы остановимся также на взаимодействии эпического, драматического и лирического в художественной прозе.

1. Характеристика эпических произведений. Эпическое повествование

Произведения эпического рода наиболее многообразны по своей структуре, объему, жанровой принадлежности. Объем эпических произведений не ограничивается какими-либо рамками. Это дает возможность автору показать такое количество событий, характеров, деталей, какое недоступно не только другим родам литературы, но и другим видам искусства. Эпическое произведение — это и роман, повествующий о жизни человека, семьи, целого поколения (E. M. Remarque. „Drei Kameraden", Th. Mann. „Buddenbrooks", H. Kant. „Die Aula"), и новелла (Th. Storm. „Immensee"), и короткий рассказ (E. Strittmatter. „Schulzenhofer Kramkalender"). В зависимости от жанра и объема произведения берется охват событий, строится сюжет, выбирается система персонажей, варьируется их количество. Но при всех этих различиях эпические произведения имеют общие, родовые черты.

Сущностью эпического повествования, основной «эпической ситуацией» является рассказ повествователя о чем-то, что произошло. Точка зрения рассказчика находится как бы вне рассказа. Повествование изображает события как завершенные, законченные.

Характеристику эпического повествования мы находим еще в переписке Гёте и Шиллера. Гёте усматривал основное различие между эпическим и драматическим в том, что эпический повествователь представляет события как абсолютно завершенные, а драматург излагает их в становлении, как нечто настоящее.

В ответ на это Шиллер писал: „Der Zweck des epischen Dichters liegt schon in jedem Punkte seiner Bewegung, darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte..." И далее: „Die Selbständigkeit seiner Teile macht einen Hauptcharakter des epischen Gedichts aus"[1].

Эти высказывания классиков немецкой литературы были использованы в дальнейшем при формулировании основных законов эпического повествования.

Поскольку эпический рассказчик повествует о событиях завершенных, то между субъектом и объектом повествования всегда существует определенная дистанция, временная или пространственная удаленность, которая получила название эпической дистанции. Дистанция эта может увеличиваться или

[1] См.: *Kayser W.* Das sprachliche Kunstwerk. — Berlin, 1948. — S. 334.

уменьшаться, но полностью никогда не исчезает. Она находит свое воплощение в претеритальной форме повествования, указании на фабульное время, которое может не совпадать с временем повествовательным, в пространственном отграничении повествователя от событий. Дистанцированностью рассказчика от событий определяется также возможность «авторского предвидения», когда автор различными деталями описания дает читателю возможность «предвидеть» судьбу героя.

Эпическая дистанция определяет также спокойствие, неторопливость, размеренность повествования. Отдельные части повествования относительно самостоятельны, развернуты, хотя, конечно, являются взаимосвязанными частями одного мира. Неторопливость, спокойствие повествования создается в первую очередь синтаксисом текста: развернутыми сложными предложениями-периодами, преимущественно однотипной структуры, с последовательной связью между предложениями, равномерным замедленным ритмом.

Например:

Im Anfange des Herbstes 1803 verbreitete sich in der Gegend von Schlan (einem Städtchen 4 Meilen von Prag auf der Straße nach Sachsen) das Gerücht einer Geistererscheinung, die ein Bauerknabe aus Stredokluk (einem Dorfe auf dem halben Wege von Schlan nach Prag) gehabt habe. Dies Gerücht ward endlich so allgemein und so laut, daß endlich ein Hochlöbl. Kreisamt zu Schlan eine gerichtliche Untersuchung der ganzen Sache beschloß, und demzufolge eine eigene Kommission ernannte, aus deren Akten zum Teil, und zum Teil aus mündlichen Berichten an Ort und Stelle, nachstehende Geschichte gezogen ist.

(*H. von Kleist.* „Geistererscheinung")

Эпический рассказчик создает иллюзию объективности повествования. Кажущаяся объективность повествования создается предметной наглядностью, чувственной конкретностью языкового изображения. Эпическое изложение в первую очередь иллюстративное, наглядно-образное.

Наиболее значительную роль играет в эпическом произведении повествование, последовательный рассказ о событиях (Vorgangsbericht), который ведется «со стороны». Большое место занимает также описание, как статическое (описание внешности персонажей, обстановки и т. п.), так и динамическое (описание душевного состояния, переживаний персонажа и т. п.). Повествование может сопровождаться комментарием, рассуждением автора или рассказчика. В эпическом произведении взаимодействуют все описанные ранее виды речи: авторская речь, диалоги и монологи героев, несобственно-прямая речь, внутренняя речь персонажей.

Эпический повествователь — это в первую очередь аукториальный рассказчик, персонифицированный рассказчик-наблю-

датель и персонифицированный рассказчик в рамочном рассказе. Персонифицированный рассказчик-участник событий может выступать в качестве эпического повествователя, если он дистанцируется от рассказываемого.

Так, в рассказе Германа Канта „Lebenslauf, zweiter Absatz" рассказчик повествует о себе, однако он дистанцируется от событий во времени. Элементы этого дистанцирования рассредоточены в тексте рассказа.

Например:

Es war am zwanzigsten Januar, *sage ich seither;* ich hatte keinen Kalender, und ich hatte keine Uhr.

Da schoß ich ihm durch den weißen Kittel. *Da war ich achtzehn Jahre alt.*

Дистанцируясь от событий во времени, персонифицированный рассказчик ведет эпическое повествование.

Ich lag unter dem Bett, und da lag ich nun. Ich glaube, es war staubig unter dem Bett. In meinem Mundwinkel mengte sich Staub mit Fett. Ich hatte gerade Speck gegessen, gebratenen Speck. Ich hatte auch Tee getrunken, aber der Geschmack des Specks hielt sich länger, und nun kam der Geschmack des Staubs hinzu. Nun lag ich unter dem Bett.

Ich hatte das Koppel nicht geschlossen; das Schloß drückte in der rechten Leiste. Der linke Teil meiner Kragenbinde war lose; er polsterte das Stück der Diele, auf dem mein Backenknochen ruhte. Ich lag still, aber ich ruhte nicht. Ich ruhte, wie der Hase, der eben den Jäger gesehen hat. Ich hatte eben die Jäger gehört, und nun lag ich unter dem Bett.

Ein Jahrhundert vorher hatte ich am Tisch gesessen. Gesättigt, getränkt, erwärmt, geborgen, schläfrig schon. Wir hatten vom Schlafen gesprochen. Ich hätte nur noch aufstehen müssen, nur noch einmal aufstehen und mich nach vorne fallen lassen. Dann hätten sie mich auf dem Bett gefunden. Nun würden sie mich unter dem Bett finden. *Sie hatten mich gefunden.*

Рассказ ведется в классической повествовательной временной форме эпики — претеритальной. С ней соотносятся другие формы прошедшего времени: Perfekt, Plusquamperfekt.

Таким образом, все события представляются как завершенные. Однако с точки зрения фабульного времени повествование неоднородно. Как подлинный эпический рассказчик повествователь включает в фабульное настоящее ретроспективный рассказ о том, что было ранее (Rückblende), одновременно предвосхищая конец рассказа в самом его начале: „Sie hatten mich gefunden". Выражено фабульное будущее грамматической временной формой Plusquamperfekt в ее редко встречающемся футуральном значении.

2. Характеристика драматического произведения. Драматическое повествование

Специфика драматических произведений связана с тем, что они предназначены для сценического воплощения. Основное место в драматическом произведении занимают диалоги и монологи героев, которые являются и средством продвижения действия, и средством характеристики самих персонажей. Писатель-драматург не может использовать все средства повествовательно-описательного изображения, имеющиеся в распоряжении автора эпического произведения. Авторская речь ограничена авторскими ремарками, которые вводят в ситуацию, содержат краткое описание места действия, действующих лиц и указывают на развитие действия.

Например:

Szene 1
Stube

Gottlieb Biedermann sitzt in seiner Stube und liest die Zeitung, eine Zigarre rauchend, und Anna, das Dienstmädchen mit weißem Schürzchen, bringt eine Flasche Wein.

ANNA: Herr Biedermann? — *Keine Antwort.* — Herr Biedermann — *Er legt die Zeitung zusammen.*

BIEDERMANN: Aufhängen sollte man sie. Hab ich's nicht immer gesagt? Schon wieder eine Brandstiftung. Und wieder dieselbe Geschichte, sage und schreibe: wieder so ein Hausierer, der sich im Dachboden einnistet, ein harmloser Hausierer...— *Er nimmt die Flasche.*— Aufhängen sollte man sie! — *Er nimmt den Korkenzieher.*

ANNA: Herr Biedermann —

BIEDERMANN: Was denn?

ANNA: Er ist noch immer da.

BIEDERMANN: Wer?

ANNA: Der Hausierer, der Sie sprechen möchte.

BIEDERMANN: Ich bin nicht zu Haus!

ANNA: Das hab ich ihm gesagt, Herr Biedermann, schon vor einer Stunde. Er sagt, er kenne Sie. Herr Biedermann, ich kann diesen Menschen nicht vor die Tür werfen. Ich kann's nicht!

BIEDERMANN: Wieso nicht?

ANNA: Nämlich er ist sehr kräftig...

Biedermann zieht den Korken.

(*M. Frisch.* „Biedermann und die Brandstifter")

В приведенном примере авторские ремарки открывают сцену. Автор называет место действия и представляет действующих лиц, указывает, чем заняты персонажи в момент начала действия. Авторские ремарки включены в диалог или сопровождают реплики героев и служат для продвижения сценического действия.

Авторские ремарки, как правило, лаконичны, обращают внимание читателя только на основные признаки обстановки, в которой развивается действие. Развернутые описания отсутствуют, описания действующих лиц конкретны, с небольшим количеством характерологических деталей. По языковой структуре это двусоставные нераспространенные или мало распространенные предложения с глаголом-сказуемым в настоящем времени, эллиптические предложения с опущенным глаголом-связкой и подлежащим; номинативные предложения; причастные обороты, адвербиальные словосочетания; «извлеченные» из структуры предложения наречия или причастия, которые характеризуют речь или состояние персонажа в определенный момент развития действия (laut, aufgeregt, erschrocken, flüsternd и под.). Но и этот небольшой объем авторской речи воспринимается лишь при чтении драмы. При сценическом воплощении авторские ремарки в их языковой форме остаются неизвестными зрителю.

Драматург ограничен также определенным объемом словесного текста, ибо сюжетное время в драме должно поместиться в рамки времени сценического.

Преимуществом драмы является то, что создается иллюзия настоящего времени. Действие на сцене развертывается на глазах у зрителей. Экспрессивность речи усиливается жестами, мимикой.

Напряженность действия является существенной характеристикой драматического произведения. Ограниченное сценическим временем, действие драмы развивается значительно быстрее, чем действие в романе, оно более активно и целеустремленно (ср. развитие действия в драме И. В. Гёте „Götz von Berlichingen"и в романе „Die Leiden des jungen Werthers"). Драме свойственна более концентрированная насыщенность событиями, чем эпосу.

Классическая драма членится на акты (Aufzug), явления (Auftritt); современная драма не всегда ориентируется на это членение, однако в любой драме возможно ее членение на сценические эпизоды, т. е. части драматического действия, происходящие в замкнутых границах пространства и времени.

Речь персонажей драматического произведения близка к живой, разговорной речи. Она экспрессивна, динамична, рассчитана на создание эффекта непосредственной близости происходящего по отношению к зрителю (читателю).

Так, в приведенном выше фрагменте текста диалог персонажей насыщен экспрессивными разговорными структурами. В первой развернутой реплике Готлиба Бидермана используются: стилистическое первое место смыслового компонента сложного глагольного сказуемого; риторический вопрос; простое эллиптическое предложение с экспрессивным порядком слов (Schon wieder eine Brandstiftung), эллиптическое сложное предложение, в котором благодаря многоточию создается впечатление незавершенности, незаконченности. Разговорно-обиходная окраска речи подчеркивается редуцированными формами слов (hab, ich's), употреблением союза und в начале предложения. Экспрессив-

ность речи усиливается повтором наречия wieder, существительного Hausierer, употреблением глагола einnisten, обрамляющим повтором предложения Aufhängen sollte man sie! с восклицательной интонацией. Следующие реплики Бидермана — эллиптические предложения — вопросы, состоящие либо из одного вопросительного слова, либо с подхватом последнего слова предшествующей реплики, и восклицательное предложение с разговорно-обиходной формой zu Haus.

Такой же разговорно-обиходный характер носит речь второго участника диалога — служанки Анны.

В современной немецкоязычной литературе наблюдается взаимопроникновение эпического и драматического родов. Один из крупнейших драматургов XX в. Б. Брехт ввел в обиход термины «эпическая драматургия», «эпический театр». Драматургия «эпического театра» строится по основным внешним законам драмы, однако действие в эпической драме минимально, основное место занимают «повествовательные» эпизоды. Эпическое построение позволяет расширить временную и пространственную перспективу драмы. Оно позволяет драматургу вмешиваться в события, направлять их, давать свои оценки. Эпический театр разрушает у зрителя иллюзию достоверности изображаемого, побуждает его к активной интеллектуальной деятельности во время спектакля. Брехт так формулирует различия между «эпическим и драматическим театром»[1].

1

Dramatische Form	Epische Form
Die Bühne „verkörpert" einen Vorgang	Sie erzählt ihn
verwickelt den Zuschauer in eine Aktion	macht ihn zum Betrachter, aber
verbraucht seine Aktivität	weckt seine Aktivität
ermöglicht ihm Gefühle	erzwingt von ihm Entscheidungen
vermittelt ihm Erlebnisse	vermittelt ihm Kenntnisse
der Zuschauer wird in eine Handlung hineinversetzt	er wird ihr gegenübergesetzt
es wird mit Suggestion gearbeitet	es wird mit Argumenten gearbeitet
die Empfindungen werden konserviert	bis zu Erkenntnissen getrieben
Der Mensch wird als bekannt vorausgesetzt	der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung
der unveränderliche Mensch	der veränderliche und verändernde Mensch

[1] *B. Brecht.* Vergnügungstheater oder Lehrtheater? — In: *Brecht B.* Ein Lesebuch für unsere Zeit.— Berlin und Weimar, 1970.— S. 389—390.

seine Triebe	seine Beweggründe
die Geschehnisse verlaufen linear	in „unregelmäßigen" Kurven
natura non facit saltus[1]	facit saltus[2]
die Welt wie sie ist	die Welt wie sie wird

2

Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt.— So bin ich.— Das ist nur natürlich.— Das wird immer so sein.— Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es keinen Ausweg für ihn gibt.— Das ist große Kunst: das ist alles selbstverständlich.— Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden.

Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht.— So darf man es nicht machen.— Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben.— Das muß aufhören.— Das Leid dieses Menschen erschüttert mich, weil es doch einen Ausweg für ihn gäbe.— Das ist große Kunst: das ist nicht selbstverständlich.— Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden.

В приведенных словах Брехта сформулированы не только различия между «эпическим и драматическим» театром, но и специфика эпического и драматического как литературных родов и как способов повествования.

Примером «эпической драмы» может служить „Leben des Galilei" и некоторые другие драматические произведения Б. Брехта.

В эпические произведения в свою очередь проникают характерные для драмы формы построения отдельных сцен, а иногда и целых произведений. Такой «сценический» способ повествования мы встречаем в романе Т. Фонтане „Effi Briest". Целые сцены в этом романе построены на диалогах действующих лиц, а авторская речь в них приближается по своим функциям к авторским ремаркам.

Например:

Eine Woche später saßen Mutter und Tochter wieder am alten Fleck, auch wieder mit ihrer Arbeit beschäftigt. Es war ein wunderschöner Tag; der in einem zierlichen Beet um die Sonnenuhr herumstehende Heliotrop blühte noch, und die leise Brise, die ging, trug den Duft davon zu ihnen herüber.

„Ach, wie wohl ich mich fühle", sagte Effi, „so wohl und so glücklich; ich kann mir den Himmel nicht schöner denken. Und am Ende, wer weiß, ob sie im Himmel so wundervollen Heliotrop haben."

„Aber Effi, so darfst du nicht sprechen; das hast du von deinem

---

[1] natura non facit saltus *(lat.)* — природа не делает скачков

[2] facit saltus *(lat.)*— делает скачки

Vater, dem nichts heilig ist, und der neulich sogar sagte: Niemeyer sähe aus wie Lot. Unerhört. Und was soll es nur heißen? Erstlich weiß er nicht, wie Lot ausgesehen hat, und zweitens ist es eine grenzenlose Rücksichtslosigkeit gegen Hulda. Ein Glück, daß Niemeyer nur die einzige Tochter hat, dadurch fällt es eigentlich in sich zusammen."

Далее вся глава — это диалог матери и дочери.

Рассказ К. Тухольского „Wo kommen die Löcher im Käse her — ?" полностью построен на диалоге действующих лиц. Авторская речь в нем сведена до минимума и не только по функциям, но и по языковой форме совпадает с ремарками в драме.

Элементы драматического могут включаться также в авторскую речь эпических произведений.

Для драматического повествования характерно эмоциональное перенапряжение речи. Оно проявляется в резкой смене синтаксической структуры и длины предложений, экспрессивном порядке слов, эллипсисе и незавершенности в структуре предложения, экспрессивной интонации, в динамическом, прерывистом, меняющемся ритме. В драматическом повествовании на первый план выдвигается действие, которое передает напряжение и динамизм ситуации, взволнованность героев[1].

Такую структуру имеет повествование во многих главах романа А. Зегерс „Das siebte Kreuz". Например:

Er war allein. Er horchte und wartete. Es kam ihm auch vor, als höre er ein Geräusch auf der Treppe: schwaches Knarren von bloßen Füßen oder von einer Katze. Er fühlte sich unsagbar beklommen im Angesicht seines Schattens, der riesenhaft in die Decke wuchs. Auf einmal zuckte der Schatten zusammen, als ob er sich auf ihn stürzen wollte. Ein Blitz in seinem Gehirn! Vier Paar scharfe Augen in seinem Rücken, als er vorhin heraufging. Der Kopf des Kleinen in der Spalte. Winken mit den Brauen. Gewisper auf der Treppe. Er sprang auf das Bett und aus dem Fenster in den Hof. Er fiel auf einen Haufen von Kohlköpfen. Er stampfte weiter, schlug eine Scheibe ein...

Эмоциональное напряжение речи задается в приведенном отрывке двумя первыми простыми предложениями параллельной структуры. Они динамичны благодаря своей краткости и выделяются на фоне предшествующих и следующих за ними сложных предложений. Эти сложные предложения с обособленными и вынесенными за рамку сказуемого членами имеют уже совершенно иные ритмико-интонационные характеристики. Эмоциональное напряжение возрастает с введением в текст фрагмента односоставного восклицательного предложения, а за ним — еще четырех номинативных структур. Переход к номинативным структурам вновь приводит к перераспределению акцентов, изменению

[1] См.: *Брандес М.П.* Стилистический анализ.— М., 1971.— С. 138—142.

ритма и мелодики речи. Три последних предложения — вновь двусоставные, простые с анафорически повторяющимся подлежащим-местоимением er, на котором концентрируется внимание читателя. В тексте сконцентрированы глаголы восприятия, чувства и движения, отглагольные звукоподражательные существительные (Geräusch, Knarren, Gewisper), которые динамизируют речь, вызывают акустические образы. Все это и создает драматическое напряжение речи.

В современной прозе, в том числе и немецкоязычной, имеет распространение в качестве особой формы драматического повествования так называемое кинематографическое повествование, по форме, языку приближающееся к сценарной литературе. Это в основном произведения, возникающие на базе киносценария (K. G. Egel „Dr. Schlüter"). Но и в романах, рассказах, не опирающихся на сценарий, целые сцены могут быть написаны в «кинематографической» манере: повествование переключается из претерита в презенс, из презенса в претерит. На первом плане действие, которое перемежается с кадрами-картинками, что находит языковое воплощение в смене двусоставных и односоставных (номинативных) предложений. Описания лаконичны, концентрируют внимание читателя на небольшом количестве деталей, которые в силу этого воспринимаются как поданные «крупным планом». В таком стиле написан, например, роман М. Фриша „Homo faber", имеющий подзаголовок „Ein Bericht":

Ich finde den Motor vollkommen verschlammt von Regengüssen, alles muß gereinigt werden, alles verfilzt und verschlammt, Geruch von Blütenstaub, der auf Maschinenöl klebt und verwest, aber ich bin froh um Arbeit —

Die Maya-Kinder ringsum.

Sie schauen tagelang zu, wie ich den Motor zerlege, Bananenblätter auf dem Boden, die Maschinenteile drauf — Wetterleuchten ohne Regen.

Die Mütter gaffen auch zu, sie kommen nicht aus dem Gebären heraus, scheint es, sie halten ihren letzten Säugling an der braunen Brust, abgestützt auf ihrer neuen Schwangerschaft, so stehen sie da, während ich den Motor putze, und gaffen, ohne ein Wort zu sagen, da ich sie nicht verstehe. Herbert mit sienem Guana Bündel.

Распространенными композиционно-речевыми формами в драматическом повествовании являются динамическое описание во всех его разновидностях (Schilderung, berichtende Beschreibung), некоторые виды сообщения (Erlebnisbericht, Handlungsbericht).

Для драматического повествования характерен как аукториальный рассказчик, так и персонифицированный рассказчик — участник событий, одно из действующих лиц рассказа или романа.

3. Характеристика лирического произведения. Лиризм прозы

«В лирическом стихотворении выражается непосредственное чувство, возбужденное в поэте известным явлением природы или жизни, и главное дело здесь не в самом чувствовании, не в пассивном восприятии, а во внутренней реакции тому впечатлению, которое получается извне»[1].

В приведенных строках Н. А. Добролюбова названы основные признаки лирики как литературного рода. Главный объект художественного познания мира в лирике — это внутренний мир автора, его восприятие и эмоциональное отношение к жизни. Художественная мысль реализуется лирикой в образе непосредственного переживания, которое называют лирическим переживанием. Этот образ-переживание является индивидуализированной и вместе с тем типической картиной духовного мира человека. Лирические произведения не существуют в отрыве от внешнего мира, они не только воссоздают настроения, но и отражают мысли и чувства, вызванные явлениями окружающего мира и на них направленные. «Выражая самого себя,— писал И. Р. Бехер,— лирический поэт выражает проблему своего века, причем... личность поэта должна вырасти в характер, представляющий век»[2]. Иными словами: лирически воплощаемое переживание — это результат художественного обобщения.

Лирические произведения могут содержать и описание, и повествование, но эти речевые формы подчинены основной задаче: выражению мыслей и чувств лирического героя.

При выражении лирического содержания особенно большую роль играют художественно-речевые средства: выбор слов и словосочетаний, их расположение; экспрессивный синтаксис; фонетическая инструментированность. Формой, наиболее всего соответствующей выражению лирического содержания, является поэтическая речь с ее ритмико-интонационной упорядоченностью. Именно в стихе, являющемся строго организованной системой, на основе тесного взаимодействия элементов различных языковых уровней достигается концентрированно-экспрессивная реализация лирического содержания[3].

«Композиция речевых приемов и средств важна в любом литературном произведении. Но именно в лирике она обретает организующую силу: мысли и чувства лирического поэта воплощаются прежде всего в сопоставлении собственно речевых образов». Приведем в качестве примера лирическое стихотворение И. Р. Бехера.

Der Regen raunt, der Regen rinnt,
Und einer staunt, und einer sinnt,

---

[1] *Добролюбов Н. А.* Соб. соч.: В. 9 т.—М.— Л., 1961—1964.— Т. 6.— С. 155—156.
[2] *Бехер И. Р.* Любовь моя, поэзия.— М., 1965.— С. 386.
[3] *Поспелов Г. Н.* Указ. соч.— С. 222.

Der Regen hält ihn leise wach,
Der Regen flüstert auf dem Dach,

Und einer sieht die Dunkelheit
Und sinnt dem Rätsel nach der Zeit,

Und sinnend, staunend wird er inn,
Im Dunkeln einer Zeit Beginn...

Der Regen wandert durch die Nacht,
Und einer in dem Dunkeln wacht,

Und einer sinnt, und einer staunt —
Und Regen rinnt, und Regen raunt.

(*J. R. Becher*. „Regen")

Лирическое настроение передается в этом стихотворении благодаря строгой упорядоченности его элементов. В двух строках первой строфы выражена основная лирическая мысль поэта, которая последовательно развивается в следующих строфах. Заключающая строфа образует с начальной перекрестную рамку, подчеркивая и усиливая основную мысль. Однотипность структуры строф, парные рифмы, внутренняя рифма, регулярное чередование ударных и безударных слогов, а также повторяемость сонорных и шумных согласных создают единый образ, который непосредственно связан с лирическим переживанием субъекта.

Хотя, как уже было сказано, основной формой выражения лирического содержания является поэзия, лиризм может быть свойственен и прозаическому произведению.

Лирическое в прозе почти всегда взаимодействует с эпическим. Иногда произведение строится по законам лирического жанра и лирическая струя в нем господствует. Это будет собственно лирическая проза. Значительно чаще лирические мотивы только пронизывают эпическую основу, это так называемая лирико-эпическая проза. В ней эпическое отображение характеров связано с раскрытием их через переживания лирического героя[1].

В «субъективной» лирической прозе личность рассказчика выдвигается на первый план. Лирический писатель предпочитает форму персонального рассказчика, который не идентифицируется с авторским «я». Лирический герой делает все события, переживания «настоящими». Освещение объектов «изнутри», передача своего настроения, состояния, сообщение читателю различных «эстетических» настроений, связанных с лирическим субъектом повествования,— основные моменты лирического «содержания» повествования.

Носителем лирического содержания могут являться лирический повествователь, лирическое описание, главным образом

[1] См.: *Брандес М. П.* Указ. соч. — С. 132.

пейзаж, который связан с переживанием героя, лирические отступления, лирические вставки[1].

Лирической вставкой можно считать описание музыки Вагнера в новелле «Тристан».

„Den zweiten Aufzug", flüsterte er; und sie wandte die Seiten und begann mit dem zweiten Aufzug.

Hörnerschall verlor sich in der Ferne. Wie? oder war es das Säuseln des Laubes? Das sanfte Rieseln des Quells? Schon hatte die Nacht ihr Schweigen durch Hein und Haus gegossen, und kein flehendes Mahnen vermochte dem Walten der Sehnsucht mehr Einhalt zu tun. Das heilige Geheimnis vollendete sich. Die Leuchte erlosch, mit einer seltsamen, plötzlich gedeckten Klangfarbe senkte das Todesmotiv sich herab, und in jagender Ungeduld ließ die Sehnsucht ihren weißen Schleier dem Geliebten entgegenflattern, der ihr mit ausgebreiteten Armen durchs Dunkel nahte.

O überschwenglicher und unersättlicher Jubel der Vereinigung in ewigen Jenseits der Dinge! Des quälenden Irrtums erledigt, den Fesseln des Raumes und der Zeit entronnen, verschmolzen das Du und das Ich, das Dein und Mein sich zu erhabener Wonne. Trennen konnte sie des Tages tückisches Blendwerk, doch seine prahlende Lüge vermochte die Nachtsichtigen nicht mehr zu täuschen, seit die Kraft des Zaubertrankes ihnen den Blick geweiht. Wer liebend des Todes Nacht und ihr süßes Geheimnis erschaute, dem blieb im Wahn des Lichtes ein einzig Sehnen, die Sehnsucht hin zur heiligen Nacht, der ewigen, wahren, der einsmachenden...

В приведенном фрагменте текст имеет совершенно иной характер, чем предыдущее (эпическое) повествование. Его характеризуют безымянность, звуковая образность, изменчивый ритм, напоминающий музыкальные пассажи, взволнованная интонация вопросительных и восклицательных предложений.

Классическим примером лирического повествователя является Вертер в романе И. В. Гёте „Die Leiden des jungen Werthers". Все события в романе, даже те, которые не связаны с развитием любовной линии, показаны через лирическое настроение героя. Описания субъективны (и поэтому в высшей степени экспрессивны), и в них также отражаются настроение и переживания Вертера.

Большое место занимают размышления и рассуждения лирического повествователя, изъявления его чувств:

Eine wunderbare Heiterkeit hat meine ganze Seele eingenommen, gleich den süßen Frühlingsmorgen, die ich mit ganzem Herzen genieße. Ich bin allein und freue mich meines Lebens in dieser Gegend, die für solche Seelen geschaffen ist, wie die meine. Ich bin so glücklich, mein Bester, so ganz in dem Gefühle vom ruhigen Dasein versunken, daß meine Kunst darunter leidet. Ich könnte jetzt nicht

---

[1] См.: *Сильман Т. И.* Лирические вставки в прозаическом тексте // Заметки о лирике. — Л., 1977.

zeichnen nicht einen Strich, und bin nie ein größerer Maler gewesen, als in diesen Augenblicken. Wenn das liebe Tal um mich dampft und die hohe Sonne an der Oberfläche der undurchdringlichen Finsternis meines Waldes ruht und nur einzelne Strahlen sich in das innere Heiligtum stehlen, ich dann im hohen Grase am fallenden Bache liege und näher an der Erde tausend mannigfaltige Gräschen mir merkwürdig werden; wenn ich das Wimmeln der kleinen Welt zwischen Halmen, die unzähligen, unergründlichen Gestalten der Würmchen, der Mückchen näher an meinem Herzen fühle, ... dann sehne ich mich oft und denke: ach, könntest du Das wieder ausdrükken, könntest du dem Papiere das einhauchen, was so voll, so warm in dir lebt...

В рассказе Г. Гаупмана „Bahnwärter Thiel" картина пейзажа меняется в зависимости от душевного состояния героя. Автор показывает природу сквозь восприятие Тиля.

Вначале читатель вместе с Тилем любуется прекрасным солнечным днем:

Es war ein herrlicher Sonntagmorgen.

Die Wolken hatten sich zerteilt und waren mittlerweile hinter den Umkreis des Horizontes hinabgesunken. Die Sonne goß, im Aufgehen gleich einem ungeheueren, blutroten Edelstein funkelnd, wahre Lichtmassen über den Forst.

Von Wipfeln, Stämmen und Gräsern floß Feuertau. Eine Sintflut von Licht schien über die Erde ausgegossen.

Величественным представляется герою заход солнца в день накануне несчастья — гибели его сына.

После трагического события мир воспринимается Тилем как жестокий и враждебный, и этому восприятию соответствует описание природы:

Die Sonne goß ihre letzte Glut über den Forst, dann erlosch sie. Die Stämme der Kiefern streckten sich wie bleiches, verwestes Gebein zwischen die Wipfel hinein, die wie grauschwarze Moderschichten auf ihnen lasteten...

Wie eine riesige, purpur glühende Kugel lag der Mond zwischen den Kieferschäften am Waldesgrund. Je höher er rückte, um so kleiner schien er zu werden, um so mehr verblaßte er. Endlich hing er, einer Ampel vergleichbar, über den Forst, durch alle Spalten und Lücken der Kronen einen matten Lichtdunst drängend, welcher die Gesichter der Dahinschreitenden leichenhaft anmalte.

Лирическая проза максимально субъективна, для нее характерны индивидуальные языковые образы, преобладание лексики с нормативным экспрессивно-оценочным (большей частью положительным) компонентом. В структуре предложения представлены те элементы, которые способствуют созданию эмоционального напряжения. Ритм лирической прозы динамичный, но плавный, без резких смен и рывков, часто это ритмизованная проза.

В чисто лирической прозе герой и рассказчик обычно одно лицо. Персонифицированный рассказчик ведет повествование о событиях, максимально приближая рассказываемое к читателю. В произведениях, где сочетается эпическое и лирическое, повествователем может быть и аукториальный рассказчик.

Ведущими композиционно-речевыми формами в лирическом повествовании являются динамическое описание (Vorgangsschilderung, Erlebnisschilderung), различные виды речевой формы «рассуждение», в первую очередь размышление[1].

Эпическое, драматическое и лирическое как способы повествования, как правило, взаимодействуют в пределах одного прозаического произведения, создавая его полифоническую структуру.

---

[1] См.: *Брандес М. П.* Указ. соч. — С. 134.

Часть II

U. Berger

Igel

Hinter Löwenberg liegt auf der Fernstraße ein toter Igel. Braune, abgeerntete Felder in einer leicht hügeligen Landschaft erstrecken sich jenseits der Straße. Alte Bauernhäuser und Scheunen, die noch mit Stroh gedeckt sind, verkümmernde Kirchen und ländliche Blocks stehen in dieser Gegend. Ich muß an den Igel denken, den ich in unserem Garten sah.

Langsam kroch er unter den Kirschbaum, stöberte mit seiner Rüsselschnauze in dem fauligen Laub. Der zweijährige Stefan hockte sich vor ihn hin und beobachtete genau, wie er Insekten und Insektenlarven hervorholte. Ich stupste den Igel mit dem Schuh, und er rollte sich gemächlich zusammen. Die Stacheln aufrichtend, verkroch er sich in sich selbst. Igel sind Einzelgänger und haben sich seit fünfzig Millionen Jahren kaum verändert, wie Wissenschaftler feststellten. Wir Menschen sind progressivere Lebewesen und sagen von einem, der sich störrisch von seinen Mitmenschen abschließt, er kehre die Stacheln nach außen.

Wir ließen den Igel in Ruhe, und er grub weiter. Nach zwei Stunden, als es dämmerte, trollte er sich. Im Schneckentempo bewegte er sich zum Zaun. Der Nachbar stellt ihm nämlich jeden Abend eine Schale mit Milch hin.

Sicher kriechst du auch heute wieder zu deiner Milch, denke ich im Weiterfahren. Wir beneiden euch Igel nicht um euer bloßes, wenn auch dauerhaftes Vegetieren. Aber wir nähmen euch gern in unsere Zukunft mit. Euer ärgster Feind freilich sind unsere Autoreifen. Hoffen wir, daß ihr sie, aber nicht uns überlebt.

Pflanzen und Tiere. Ein Naturführer

Igel, Erinaceus europaeus, Ordnung Insektenfresser (Insektivora). Körper 22—29 cm lang (Schwanz 2—4,5 cm). Stachelkleid mit etwa 16000 Stacheln. Im Gesicht und an der Unterseite Haare. Oft im Garten, Gebüsch und Hecken. Hauptsächlich in der Dämmerung und nachts aktiv. Baut ein Nest aus Laub, Gras u. a. Rollt sich bei Gefahr mit abgespreizten Stacheln zusammen. Oft wird er beim Überqueren der Straßen überfahren. Frißt Kleintiere, Frösche,

Schlangen, nesthockende, junge Mäuse sowie Früchte als Beikost. Wirft 1—2mal im Jahr je 2—10 Junge. Hält einen Winterschlaf. Nützlich. Geschützt!

Задания:

Сопоставьте художественный и нехудожественный сходнотематичные тексты:

а) с точки зрения коммуникативного задания;
б) с точки зрения воплощения темы;
в) с точки зрения языковой реализации темы;
г) с точки зрения воздействия текста на адресата.

E. Strittmatter

Mathematik einer kleinen Kiefer

Der Wald lag umher, als schliefe er, aber es war meine Aufmerksamkeit, die schlief. Sie hatte sich nach innen gekehrt und knabberte an Problemen wie ein Eichhörnchen an Nüssen: Noch gestern hockte mein junger Schnauzerrüde sich auf den Weg, wenn er Wasser ließ, aber soeben sah ich, wie er sich an einen Baum stellte und ein Hinterbein hob. Wurde er mündig heute nacht?

Freilich kein Weltproblem, an dem meine Aufmerksamkeit knabberte, aber doch ein Problem. Ich saß ab, ließ die Stute grasen und stellte mich an den Rand der Schonung. Sobald ich verharre, bewegt sich der Wald mit seinen Tieren, und ich erfahre etwas, was wert ist, in mein Reitermerkheft geschrieben zu werden. Das Merkheft trage ich in einer besonderen Tasche meines Anoraks, um es zu jeder Zeit, sozusagen auch im Galopp, griffbereit zu haben. Aber an jenem Tage knispelte nicht eine Maus, und die Haubenmeisen schienen auf Weihnachtsbesuch in die Stadt geflogen zu sein: kein Specht klopfte, und weit und breit plusterte sich keine Krähe.

Hermann, der Waldarbeiter, fuhr auf seinem Motorrad vorüber und lächelte, und auch der Förster fuhr vorbei und nickte, und wie immer bedeckte die blankgeputzte Motorradbrille seine Augen vorschriftsmäßig, obwohl er im Wald kaum schneller fährt als ein flotter Radfahrer.

Nein, das alles war nichts für mein Merkheft, auch die Heidekraut knabbernde Stute nicht. Es schien, als sollte ich an diesem schneelosen Wintertag ohne *Notizbuchbeute* nach Hause reiten müssen.

Ich rief die Stute heran, und als ich noch einmal über die Schonung hinsah, machte sich eine schöngewachsene Jungkiefer bemerkbar: Einer ihrer Zweige bewegte sich, obwohl kein Vogel da war, der ihn bewegt haben konnte. Ich zählte die Ast-Etagen der Kiefer. Sie war zehn Jahre alt, und als ich wieder zu jenem Zweig blickte, bewegte er sich wieder. Sollte ich den kleinen Vogel, der vielleicht doch zwischen den Nadeln saß, nicht entdecken?

Beim Lauern zählte ich die Etagen dieses Astes von der Spitze zum Stamm hin, und obwohl ich in meinem Leben Tausende und aber Tausende Kiefern gesehen hatte, fiel mir erst an dieser auf, daß man auch das Alter eines beliebigen Astes ermitteln kann, wenn man die Quirle von links oder rechts zum Stamm hin zählt.

Als ich noch dabei war, mich zu wundern, gewahrte ich, daß man mit einem Zollstock ermitteln könnte, wie schön ein Mai vor drei oder fünf Jahren gewesen sei; denn die Ast-Etagen der jungen Kiefer haben ungleiche Abstände. Es gibt Astquirle, die fünfzig Zentimeter, und Astquirle, die siebzig Zentimeter voneinander entfernt sind. Fünfzig Zentimeter bedeuten also einen Mai mit wenig Wuchsdrang, und siebzig Zentimeter berichten von einem schönen Mai mit gleichmäßig verteilter Wärme und Feuchtigkeit.

Da hatte ich also was für mein Merkbuch, und mir schien, daß ich an diesem Tage ausgeritten war, um die Mathematik einer jungen Kiefer kennenzulernen. Es war, wie gesagt, ein schneeloser Mittwintertag, als die Haubenmeisen ausgewandert zu sein schienen und als keine Krähe ein Wort sagte.

Задания:

1. Определите смысл заголовка.
2. Проследите связь «заголовок — текст».
3. Установите функции заголовка в тексте.

W. Borchert

Die Krähen fliegen abends nach Hause

Sie hocken auf dem steinkalten Brückengeländer und am violettstinkenden Kanal entlang auf dem frostharten Metallgitter. Sie hocken auf ausgeleierten muldigen Kellertreppen. Am Straßenrand bei Staniolpapier und Herbstlaub und auf den sündigen Bänken der Parks. Sie hocken an türlose Häuserwände gelehnt, hingeschrägt, und auf den fernwehvollen Mauern und Molen des Kais.

Sie hocken im Verlorenen, krähengesichtig, grauschwarz übertrauert und heisergekrächzt. Sie hocken, und alle Verlassenheiten hängen an ihnen herunter wie lahmes loses zerzaustes Gefieder. Herzverlassenheiten, Mädchenverlassenheiten, Sternverlassenheiten.

Sie hocken im Gedämmer und Gediese der Häuserschatten, torwegscheu, teerdunkel und pflastermüde. Sie hocken dünnsohlig und graugestaubt im Frühdunst des Weltnachmittags, verspätet, ins Einerlei verträumt. Sie hocken über dem Bodenlosen, abgrundverstrickt und schlafschwankend vor Hunger und Heimweh.

Krähengesichtig (wie auch anders?) hocken sie, hocken, hocken und hocken. Wer? Die Krähen? Vielleicht auch die Krähen. Aber die Menschen vor allem, die Menschen.

Rotblond macht die Sonne um sechs Uhr das Großstadtgewölke aus Qualm und Gerauch. Und die Häuser werden samtblau und weichkantig im milden Vorabendgeleuchte.

Aber die Krähengesichtigen hocken weißhäutig und blaßgefroren in ihren Ausweglosigkeiten, in ihren unentrinnbaren Menschlichkeiten, tief in die buntflickigen Jacken verkrochen.

Einer hockte noch von gestern her am Kai, roch sich voll Hafengeruch und kugelte zerbröckeltes Gemäuer ins Wasser. Seine Augenbrauen hingen mutlos, aber mit unbegreiflichem Humor wie Sofafransen auf der Stirn. Und dann kam ein Junger dazu, die Arme ellbogentief in den Hosen, den Jackenkragen hochgeklappt um den mageren Hals. Der Ältere sah nicht auf, er sah neben sich die trostlosen Schnauzen von einem Paar Halbschuhen, und vom Wasser hoch zitterte ein wellenverschaukeltes Zerrbild von einer traurigen Männergestalt ihn an. Da wußte er, daß Timm wieder da war.

Na, Timm, sagte er, da bist du ja wieder. Schon vorbei?

Timm sagte nichts. Er hockte sich neben dem andern auf die Kaimauer und hielt die langen Hände um den Hals. Ihn fror.

Ihr Bett war wohl nicht breit genug, wie? fing der andere sachte wieder an nach vielen Minuten.

Bett! Bett! sagte Timm wütend, ich liebe sie doch.

Natürlich liebst du sie. Aber heute abend hat sie dich wieder vor die Tür gestellt. War also nichts mit dem Nachtquartier. Du bist sicher nicht sauber genug, Timm. So ein Nachtbesuch muß sauber sein. Mit Liebe allein geht das nicht immer. Na ja, du bist ja sowieso kein Bett mehr gewöhnt. Dann bleib man lieber hier. Oder liebst du sie noch, was?

Timm rieb seine langen Hände am Hals und rutschte tief in seinen Jackenkragen. Geld will sie, sagte er viel später, oder Seidenstrümpfe. Dann hätte ich bleiben können.

Oh, du liebst sie also noch, sagte der Alte, je, aber wenn man kein Geld hat!

Timm sagte nicht, daß er sie noch liebe, aber nach einer Weile meinte er etwas leiser: Ich hab ihr den Schal gegeben, den roten, weißt du. Ich hatte ja nichts anderes. Aber nach einer Stunde hatte sie plötzlich keine Zeit mehr.

Den roten Schal? fragte der andere. Oh, er liebt sie, dachte er für sich, wie liebt er sie! Und er wiederholte noch einmal: Oha, deinen schönen roten Schal! Und jetzt bist du doch wieder hier und nachher wird es Nacht.

Ja, sagte Timm, Nacht wird es wieder. Und mir ist elend kalt am Hals, wo ich den Schal nicht mehr hab. Elend kalt, kann ich dir sagen.

Dann sahen sie beide vor sich aufs Wasser, und ihre Beine hingen betrübt an der Kaimauer. Eine Barkasse schrie weißdampfend vorbei, und die Wellen kamen dick und schwatzhaft hinterher. Dann war es wieder still, nur die Stadt brauste eintönig zwischen Himmel und Erde und krähengesichtig, blauschwarz übertrauert, hockten die beiden Männer im Nachmittag. Als nach einer Stunde

ein Stück rotes Papier mit den Wellen vorüberschaukelte, ein lustiges rotes Papier auf den bleigrauen Wellen, da sagte Timm zu dem andern: Aber ich hatte ja nichts anderes. Nur den Schal.

Und der andere antwortete: Und der war so schön rot, du, weißt du noch, Timm? Junge, war der rot.

Ja, ja, brummte Timm verzagt, das war er. Und jetzt friert mich ganz elend am Hals, mein Lieber.

Wieso, dachte der andere, er liebt sie doch und war eine ganze Stunde bei ihr. Jetzt will er nicht mal dafür frieren. Dann sagte er gähnend: Und das Nachtquartier ist auch Essig.

Lilo heißt sie, sagte Timm, und sie trägt gerne seidene Strümpfe. Aber die hab ich ja nicht.

Lilo? staunte der andere, schwindel doch nicht, sie heißt doch nicht Lilo, Mensch.

Natürlich heißt sie Lilo, antwortete Timm aufgebracht.

Meinst du, ich kann keine kennen, die Lilo heißt? Ich liebe sie sogar, sag ich dir.

Timm rutschte wütend von seinem Freund ab und zog die Knie ans Kinn. Und seine langen Hände hielt er um den mageren Hals. Ein Gespinst von früher Dunkelheit legte sich über den Tag, und die letzten Sonnenstrahlen standen wie ein Gitter verloren am Himmel. Einsam hockten die Männer über den Ungewißheiten der kommenden Nacht, und die Stadt summte groß und voller Verführung. Die Stadt wollte Geld oder seidene Strümpfe. Und die Betten wollen sauberen Besuch in der Nacht.

Du, Timm, fing der andere an und verstummte wieder.

Was ist denn, fragte Timm.

Heißt sie wirklich Lilo, du?

Natürlich heißt sie Lilo, schrie Timm seinen Freund an, Lilo heißt sie, und wenn ich mal was hab, soll ich wiederkommen, hat sie gesagt, mein Lieber.

Du, Timm, brachte der Freund dann nach einer Weile zustande, wenn sie wirklich Lilo heißt, dann mußtest du ihr den roten Schal auch geben. Wenn sie Lilo heißt, finde ich, dann darf sie auch den roten Schal haben. Auch wenn es mit dem Nachtquartier Essig ist. Nein, Timm, den Schal laß man, wenn sie wirklich Lilo heißt.

Die beiden Männer sahen über das dunstige Wasser weg der aufsteigenden Dämmerung entgegen, furchtlos, aber ohne Mut, abgefunden. Abgefunden mit Kaimauern und Torwegen, abgefunden mit Heimatlosigkeiten, mit dünnen Sohlen und leeren Taschen abgefunden. Ans Einerlei vertrödelt ohne Ausweg.

Überraschend am Horizont hochgeworfen, von irgendwo hergeweht, kamen Krähen angetaumelt, Gesang und das dunkle Gefieder voll Nachtahnung, torkelten sie wie Tintenkleckse über das keusche Seidenpapier des Abendhimmels, müdegelebt, heisergekrächzt, und dann unerwartet etwas weiter ab schon von der Dämmerung verschluckt.

Sie sahen den Krähen nach, Timm und der andere, krähengesichtig, blauschwarz übertrauert. Und das Wasser roch satt und ge-

waltig. Die Stadt, aus Würfeln wild aufgetürmt, fensteräugig, fing mit tausend Lampen an zu blinken. Den Krähen sahen sie nach, den Krähen, die lange verschluckt schon, sahen ihnen nach mit armen alten Gesichtern, und Timm, der Lilo liebte, Timm, der zwanzig Jahre war, der sagte:

Die Krähen, du, die haben es gut.

Der andere sah vom Himmel weg mitten in Timms weites Gesicht, das blaßgefroren im Halbdunkel schwamm. Und Timms dünne Lippen waren traurige Striche in dem weiten Gesicht, einsame Striche, zwanzigjährig, hungrig und dünn von vielen verfrühten Bitterkeiten.

Die Krähen, sagte Timms weites Gesicht leise, dieses Gesicht, das aus zwanzig helldunklen Jahren gemacht war, die Krähen, sagte Timms Gesicht, die haben es gut. Die fliegen abends nach Hause. Einfach nach Hause.

Die beiden Männer hockten verloren in der Welt, angesichts der neuen Nacht klein und verzagt, aber furchtlos mit ihrer furchtbaren Schwärze vertraut. Die Stadt glimmte durch weiche warme Gardinen millionenäugig schläfrig auf die lärmleeren Nachtstraßen mit dem verlassenen Pflaster. Da hockten sie hart ans Bodenlose hingelehnt wie müdmorsche Pfähle, und Timm, der Zwanzigjährige, hatte gesagt: Die Krähen haben es gut. Die Krähen fliegen abends nach Hause. Und der andere plapperte blöde vor sich hin: Die Krähen, Timm, Mensch, Timm, die Krähen.

Da hockten sie. Hingelümmelt vom lockenden lausigen Leben. Auf Kai und Kantstein gelümmelt. Auf Mole und muldiges Kellergetrepp. Auf Pier und Ponton. Zwischen Herbstlaub und Staniolpapier vom Leben auf staubgraue Straßen gelümmelt. Krähen? Nein, Menschen! Hörst du? Menschen! Und einer davon hieß Timm und der hatte Lilo liebgehabt für einen roten Schal. Und nun, nun kann er sie nicht mehr vergessen. Und die Krähen, die Krähen krächzen nach Hause. Und ihr Gekrächz stand trostlos im Abend.

Aber dann stotterte eine Barkasse schaummäulig vorbei und ihr gesprühtes Rotlicht verkrümelte sich zitternd in der Hafendiesigkeit. Und das Gediese wurde rot für Sekunden. Rot wie mein Schal, dachte Timm. Unendlich weit ab vertuckerte die Barkasse. Und Timm sagte leise: Lilo. Immerzu: Lilo Lilo Lilo Lilo— — — —

Задания:

1. Проанализируйте семантическую организацию текста.
   а) Сколько и какие номинационные цепочки семантически организуют текст?
   б) Какова структура каждой из этих цепочек?
2. Какой основной принцип связи предложений внутри каждого абзаца и абзацев друг с другом? Какие языковые средства служат для реализации этой связи?
3. Проанализируйте взаимодействие средств различных языковых уровней в структуре текста.

E. Strittmatter

Eine Gespenstergeschichte

Die Teiche waren die Augen der Erde; Erlgestrüpp und Weidengesträuch ihre Wimpern. Wir lagen am Teichrand und schauten dem Spiel einer Wanzenart zu, die wir Wasserläufer nannten. Ein leiswarmer Wind lullte, und ein Mann kam des Weges. Er hing in einem schwarzen Rock mit halblangen Schößen, und auf seinem Kopfe wackelte ein halbsteifer Glockenhut. Er hatte sich mit einem Papierbindfaden eine Handharmonika um den Hals gehängt und führte eine Kuh. Das Tier ging nach dem lichtlosen Stallwinter stipperig über die feuchte Frühlingserde.

Im Schwarzrock und unter dem Glockenhut steckte der Lehrer, der zugleich Kantor der kleinen Dorfkirche war. Wenn er sonntags die Orgel spielte, lagen wir auf dem alten Kirchhof zwischen den Gräbern und ließen das Klanggewitter über uns hinbrausen, bis der Kirchendiener kam und piepste: „Geht in die Kirche, Heidenpack! Stört die Ruhe der Toten nicht!"

Unsere Väter waren Preußen verschiedener Schattierungen und führten in Frankreich Krieg. Einmal ging ich mit der Mutter zur Danksagung für einen gefallenen Krieger in die Kirche. Der Krieger war mein Onkel gewesen. Da hörte ich die Orgel zum ersten Male aus der Nähe, und mir war's, als sollte ich in Musik ertrinken, und ich steckte mir die Zeigefinger in die Ohrlöcher.

Rings auf den Bänken saßen Frauen, stumm und schwarz, und manche weinten, auch meine Mutter weinte. Sie dachte an den toten Onkel, und ich dachte an unsere gescheckte Katze. Ich hatte sie fast erhängt, weil ich sie wie einen Hund an der Leine zu führen versuchte, und die Mutter hatte mich einen Tierquäler gescholten. Das fiel mir beim Orgelklang ein, und da weinte auch ich.

Der Gottesdienst war langweilig. Der Pfarrer redete und ich verstand nichts. Manchmal wurde auch der Orgel der Gottesdienst langweilig, und sie fegte mit einem Musikstoß zwischen die prasseldürren Worte des Pastors, und die Frauen jauchzten auf, aber schon erhob sich die weggeschwemmte Knarrstimme des Pfarrers wieder in einer Ecke. Die Weiber schwiegen und schauten wie bestrafte Kinder auf die Kirchenfliesen.

Nein, in die Kirche wollte ich nicht wieder. Dort mußte man die Musik mit Stillsitzen bezahlen. Es war besser, draußen in den Gräberreihen zu liegen und zwischen zwei Orgelpausen nach Schmetterlingen zu haschen, die den armen Toten den Blumenduft wegtranken.

Die Orgel, jener Schrank voll brausender Töne, beschäftigte uns fort und fort, mich und meinen Freund Juri Sturuk.

Ein Leiermann rastete im Straßengraben und schlief ein. Wir schoben ihm die Drehorgel fort und fuhren mit ihr heim auf den Hof. Als wir uns dranmachten, das Geheimnis der fahrbaren Orgel zu ergründen, kam der Leiermann schimpfend auf Sturuks Hof und

mußte mit Quarkbroten abgefunden werden.

Juri war zwei Jahre älter als ich und ging schon in die Schule. Er schlich sich in die Kirche, als der Kirchendiener zum Abend läutete, ließ sich einschließen und fingerte die halbe Nacht über die Orgeltasten. Die Orgel blieb stumm, und ihre Metallflöten zwinkerten im Mondlicht.

Die Frauen suchten Juri. Sie fanden ihn um drei Uhr in der Frühe. Er hatte das Seil der Kirchenglocke gezogen, und die Glocken, die noch nicht zu Kanonen umgegossen waren, fuhren schleppernd und dengelnd aufeinander los.

Das Geheimnis des Orgelspiels lag beim Kantor. Sicher mußte man erst Lehrer lernen und schwarz gekleidet einhergehen, wenn einem die Orgel gehorchen sollte.

Der Lehrer bog mit seiner Kuh in ein Tälchen ein, und wir schlichen ihm nach. Auf der *Organistenwiese* koppelte er die Kuh los und gab ihr einen Klaps. Die Kuh ging auf die Pfarrwiese. Der Lehrer hatte nichts dagegen; auf diese Weise wurde das *Organistengras* geschont.

Wir lagen hinter alten Rainfarnstengeln. Der Lehrer trappelte am Rain hin und her, und er zog seinen Gehrock aus. Da stand er: Hosenträger über gestreiftem Barchenthemd, schraubte seinen steifen Kragen ab und ließ sich ächzend auf den Rain nieder. Er stocherte mit einem Grashalm in seinen schwarzen Zähnen und sah zu den Feldlerchen auf. Eine Weile saß er so, aber dann nahm er die Handorgel, öffnete eine Klappe an ihr und zog ein Büchlein heraus. Er blätterte mit seinen Gichtfingern, lugte nach allen Seiten, erhob sich, holte Atem und begann laut zu deklamieren: „Ein Gespenst geht um in Europa, das Gespenst...“

Wir waren enttäuscht: Es gab keine Handorgelmusik, und wir krochen wie Würmer in einer Ackerfurche davon, und die Worte des Lehrers hallten über Felder und Frühlingswiesen: „Ein Gespenst geht um ... das Gespenst...“

Diese Gespenstergeschichte habe ich von meinem ersten Lehrer nie in der Schule gehört. Erst viel später stieß ich auf jenes Büchlein, in dem sie stand.

Задания:

1. Чем создается напряжение в рассказе?
2. Какие структурные элементы текста участвуют в создании напряжения?
3. На чем базируется «эффект обманутого ожидания» в рассказе?
4. В чем специфика использования этого эффекта по сравнению с известными вам формами применения данного принципа?

Chr. Geiser

stellung

da ist noch eine stelle frei.

wenn man den amtlichen stellenanzeiger genau durchliest findet man eine stelle:

für tatkräftige mitarbeiter.

im polizeianzeiger ist der täter ausgeschrieben.

die andern sind alle schon in lebensstellungen tätig als strichbub hat er sich sein leben verdient.

dreimal sei er aus seiner lehrstelle davongelaufen und jetzt aus der erziehungsanstalt —

wirklich,

manchmal möchte man kopfstehen bei der stellensuche: was sind das für stellen — keine lebensstellung:

und dann steigt einem das blut in den kopf.

jeden abend habe er sich auf den einschlägigen plätzen eingestellt: er habe aber nicht viel verdient dabei.

bis in einem monat muß ich eine stelle haben, das wetter ist anhaltend schön, aber ich kann ja nicht den ganzen tag zum fenster hinausschauen. dann gehe ich in den keller und werfe mit pfeilen auf eine holzscheibe:

jeder schuß trifft.

er ist in der sonne gesessen, auf einer hotelterrasse beim bahnhof. da haben sie ihn gestellt.

er sei betroffen gewesen, schreiben die zeitungen.

widerstand leistete er keinen.

und jetzt stellen sich alle gegen ihn.

wenn fünf leute in einem großraumbüro von acht uhr bis sechs uhr gegeneinander kämpfen um eine lebensstellung: dann laufen die telephonapparate heiß die farbbänder der schreibmaschinen sind farblos und die papierkörbe randvoll.

einer steht in leitender stellung — die andern stellt man an die zwischenwand, hinter kleinen schreibtischen.

keine spuren von einem kampf. seine fingerabdrücke hat man eindeutig festgestellt.— und dann hat er die schnur des rasierapparates immer fester zusammengezogen, gezerrt, bis das blut im kopf stockte das opfer, blau im gesicht, verkrampft in der gleichen stellung reglos im bett lag.—

jetzt ist er ein mörder, der kaum siebzehnjährige.

— da trägt er ein leben lang daran— sagen die fürsorger. richtig.

ich sollte eine lebensstellung suchen und nicht mit pfeilen um mich werfen.

stellenlos.

Задания:

1. Выявите анормативные элементы текста.
2. Выскажите ваше мнение по поводу художественной значимости наблюдаемых отклонений от языковой нормы.
3. Проследите взаимодействие средств различных уровней языка в данном тексте.
4. Определите лингвистическую основу смены ритма и взаимодействие элементов различных языковых уровней при создании ритмического рисунка.

A. Seghers

Das Obdach

An einem Morgen im September 1940, als auf dem Place de la Concorde in Paris die größte Hakenkreuzfahne der deutsch besetzten Länder wehte und die Schlangen vor den Läden so lang wie die Straßen selbst waren, erfuhr eine gewisse Luise Meunier, Frau eines Drehers, Mutter von drei Kindern, daß man in einem Geschäft im XIV. Arrondissement Eier kaufen könnte. Sie machte sich rasch auf, stand eine Stunde Schlange, bekam fünf Eier, für jedes Familienmitglied eins. Dabei war ihr eingefallen, daß hier in derselben Straße eine Schulfreundin lebte, Annette Villard, Hotelangestellte. Sie traf die Villard auch an, jedoch in einem für diese ruhige, ordentliche Person befremdlich erregten Zustand.

Die Villard erzählte, Fenster und Waschbecken scheuernd, wobei ihr die Meunier manchen Handgriff tat, daß gestern die Gestapo einen Mieter verhaftet habe, der sich im Hotel als Elsässer eingetragen, jedoch, wie sich inzwischen herausgestellt hatte, aus einem deutschen Konzentrationslager vor einigen Jahren entflohen war. Der Mieter, erzählte die Villard, Scheiben reibend, sei in die Santé gebracht worden, von dort aus würde er bald nach Deutschland abtransportiert werden und wahrscheinlich an die Wand gestellt. Doch was ihr weit näher gehe als der Mieter, denn schließlich Mann sei Mann, Krieg sei Krieg, das sei der Sohn des Mieters. Der Deutsche habe nämlich ein Kind, einen Knaben von zwölf Jahren, der habe mit ihm das Zimmer geteilt, sei hier in die Schule gegangen, rede französisch wie sie selbst, die Mutter sei tot, die Verhältnisse seien undurschsichtig wie meistens bei den Fremden. Der Knabe habe, heimkommend von der Schule, die Verhaftung des Vaters stumm ohne Tränen zur Kenntnis genommen. Doch von dem Gestapooffizier aufgefordert, sein Zeug zusammenzupacken, damit er am nächsten Tag abgeholt werden könne und nach Deutschland zurückgebracht zu seinen Verwandten, da habe er plötzlich laut erwidert, er schmisse sich eher unter ein Auto, als daß er in diese Familie zurückkehre. Der Gestapooffizier habe ihm scharf erwidert, es drehe sich nicht darum, zurück oder nicht, sondern zu den Verwandten zurück oder in die Korrektionsanstalt.— Der Knabe habe Vertrauen zu ihr, Annette, sie habe ihn auch frühmorgens weg in

ein kleines Café gebracht, dessen Wirt ihr Freund sei. Da sitze er nun und warte. Sie habe geglaubt, es sei leicht, den Knaben unterzubringen, doch bisher habe sie immer nun Nein gehört, die Furcht sei zu groß. Die eigene Wirtin fürchte sich sehr vor den Deutschen und sei erbost über die Flucht des Knaben.

Die Meunier hatte sich alles schweigend angehört: erst als sie fertig war, sagte sie: „Ich möchte gern einmal einen solchen Knaben sehen." Worauf ihr die Villard das Café nannte und noch hinzufügte: „Du fürchtest dich doch nicht etwa, dem Jungen Wäsche zu bringen?"

Der Wirt des Cafés, bei dem sie sich durch einen Zettel der Villard auswies, führte sie in sein morgens geschlossenes Billardzimmer. Da saß der Knabe und sah in den Hof. Der Knabe war so groß wie ihr ältester Sohn, er war auch ähnlich gekleidet, seine Augen waren grau, in seinen Zügen war nichts Besonderes, was ihn als den Sohn eines Fremden stempelte. Die Meunier erklärte, sie brächte ihm Wäsche. Er dankte nicht, er sah ihr nun plötzlich scharf ins Gesicht. Die Meunier war bisher eine Mutter gewesen wie alle Mütter: Schlangestehen, aus nichts etwas, aus etwas viel machen, Heimarbeit zu der Hausarbeit übernehmen, das alles war selbstverständlich. Jetzt, unter dem Blick des Jungen, wuchs mit gewaltigem Maß das Selbstverständliche, und mit dem Maß ihre Kraft. Sie sagte: „Sei heute abend um sieben im Café Biard an den Hallen."

Sie machte sich eilig heim. Um weniges ansehnlich auf den Tisch zu bringen, braucht es lange Küche. Ihr Mann war schon da. Er hatte ein Kriegsjahr in der Maginotlinie gelegen, er war seit drei Wochen demobilisiert, vor einer Woche hatte sein Betrieb wieder aufgemacht, er war auf Halbtagsarbeit gesetzt, er verbrachte den größten Teil der Freizeit in der Wirtschaft, dann kam er wütend über sich selbst heim, weil er von den wenigen Sous noch welche in der Wirtschaft gelassen hatte. Die Frau, zu bewegt, um auf seine Miene zu achten, begann sogleich mit dem Eierschlagen ihren Bericht, der bei dem Mann vorbauen sollte. Doch wie sie auf dem Punkt angelangt war, der fremde Knabe sei aus dem Hotel gelaufen, er suchte in Paris Schutz vor den Deutschen, unterbrach er sie folgendermaßen: „Deine Freundin Annette hat wirklich sehr dumm getan, einen solchen Unsinn zu unterstützen. Ich hätte an ihrer Stelle den Jungen eingesperrt. Der Deutsche soll selbst sehn, wie er mit seinen Landsleuten fertig wird... Er hat selbst nicht für sein Kind gesorgt. Der Offizier hat also auch recht, wenn er das Kind nach Hause schickt. Der Hitler hat nun einmal die Welt besetzt, da nützen keine Phrasen was dagegen." Worauf die Frau schlau genug war, rasch etwas anderes zu erzählen. In ihrem Herzen sah sie zum erstenmal klar, was aus dem Mann geworden war, der früher bei jedem Streik, bei jeder Demonstration mitgemacht hatte und sich am 14. Juli stets so betragen, als wollte er ganz allein die Bastille noch einmal stürmen. Er glich aber jenem Riesen Christophorus in dem Märchen — ihm gleichen viele —, der immer

zu dem übergeht, der ihm am stärksten scheint und sich als stärker erweist als sein jeweiliger Herr, so daß er zuletzt beim Teufel endet. Doch weder in der Natur der Frau noch in ihrem ausgefüllten Tag war Raum zum Trauern. Der Mann war nun einmal ihr Mann, sie war nun einmal die Frau, da war nun einmal der fremde Junge, der jetzt auf sie wartete. Sie lief daher abends in das Café bei den Hallen und sagte zu dem Kind: „Ich kann dich erst morgen zu mir nehmen." Der Knabe sah sie wieder scharf an, er sagte: „Sie brauchen mich nicht zu nehmen, wenn Sie Angst haben." Die Frau erwiderte trocken, es handle sich nur darum, einen Tag zu warten. Sie bat die Wirtin, das Kind eine Nacht zu behalten, es sei mit ihr verwandt. An dieser Bitte war nichts Besonderes, da Paris von Flüchtlingen wimmelte.

Am nächsten Tag erklärte sie ihrem Mann: „Ich habe meine Kusine Alice getroffen, ihr Mann ist in Pithiviers im Gefangenenlazarett, sie will ihn ein paar Tage besuchen. Sie hat mich gebeten, ihr Kind solange aufzunehmen." — Der Mann, der Fremde in seinen vier Wänden nicht leiden konnte, erwiderte: „Daß ja kein Dauerzustand daraus wird." — Sie richtete also für den Knaben eine Matratze. Sie hatte ihn unterwegs gefragt: „Warum willst du eigentlich nicht zurück?" Er hatte geantwortet: „Sie können mich immer noch hierlassen, wenn Sie Angst haben. Zu meinen Verwandten werde ich doch nicht gehen. Meine Mutter und mein Vater wurden beide von Hitler verhaftet. Sie schrieben und druckten und verteilten Flugblätter. Meine Mutter starb. Sie sehen, mir fehlt ein Vorderzahn. Den hat man mir dort in der Schule ausgeschlagen, weil ich ihr Lied nicht mitsingen wollte. Auch meine Verwandten waren Nazis. Sie quälten mich am meisten. Sie beschimpften Vater und Mutter. " Die Frau hatte ihn nur darauf gebeten zu schweigen, dem Mann gegenüber, den Kindern, den Nachbarn.

Die Kinder konnten den fremden Knaben weder gut noch schlecht leiden. Er hielt sich abseits und lachte nicht. Der Mann konnte den Knaben sofort nicht leiden; er sagte, der Blick des Knaben mißfalle ihm. Er schalt seine Frau, die von der eigenen Ration dem Knaben abgab, er schalt auch die Kusine, es sei eine Zumutung, anderen Kinder aufzuladen. Und solche Klagen pflegten bei ihm in Belehrungen überzugehen, der Krieg sei nun einmal verloren, die Deutschen hätten nun einmal das Land besetzt, die hätten aber Disziplin, die verstünden sich auf Ordnung. Als einmal der Junge die Milchkanne umstieß, sprang er los und schlug ihn. Die Frau wollte später den Jungen trösten, der aber sagte: „Noch besser hier als dort."

„Ich möchte", sagte der Mann, „einmal wieder ein richtiges Stück Käse zum Nachtisch haben."— Am Abend kam er ganz aufgeregt heim. „Stell dir vor, was ich gesehn habe. Ein riesiges deutsches Lastauto, ganz voll mit Rädern von Käse. Die kaufen, was sie Lust haben. Die drucken Millionen und geben sie aus."

Nach zwei, drei Wochen begab sich die Meunier zu ihrer Freundin Annette. Die war über den Besuch nicht erfreut, bedeutete ihr,

sich in diesem Stadtviertel nicht mehr sehen zu lassen, die Gestapo habe geflucht, gedroht. Sie habe sogar herausbekommen, in welchem Café der Knabe gewartet habe, auch daß ihn dort eine Frau besuchte, daß beide den Ort zu verschiedenen Zeiten verließen.— Auf ihrem Heimweg bedachte die Meunier noch einmal die Gefahr, in die sie sich und die Ihren brachte. Wie lange sie auch erwog, was sie ohne Erwägen in einem raschen Gefühl getan hatte, der Heimweg selbst bestätigte ihren Entschluß, die Schlangen vor den offenen Geschäften, die Läden vor den geschlossenen, das Hupen der deutschen Autos, die über die Boulevards sausten, und über den Toren die Hakenkreuze. So, daß sie bei ihrem Eintritt in ihre Küche dem fremden Knaben in einem zweiten Willkomm übers Haar strich.

Der Mann aber fuhr sie an, sie hätte an diesem Kind einen Narren gefressen. Er selber ließ seine Mürrischkeit, da die eigenen Kinder ihn dauerten — alle Hoffnungen hatten sich plötzlich in eine klägliche Aussicht verwandelt auf eine trübe, unfreie Zukunft —, an dem fremden aus. Da der Knabe zu vorsichtig war und zu schweigsam, um einen Anlaß zu geben, schlug er ihn ohne solchen, indem er behauptete, der Blick des Knaben sei frech. Er selber war um sein letztes Vergnügen gebracht worden. Er hatte noch immer den größten Teil seiner freien Zeit in der Wirtschaft verbracht, was ihn etwas erleichtert hatte. Jetzt war einem Schmied am Ende der Gasse die Schmiede zwangsweise von den Deutschen abgekauft worden. Die Gasse, bisher recht still und hakenkreuzfrei, fing plötzlich von deutschen Monteuren zu wimmeln an. Es stauten sich deutsche Wagen, die repariert werden sollten, und Nazisoldaten besetzten die Wirtschaft und fühlten sich dort daheim. Der Mann der Meunier konnte den Anblick nicht ertragen. Oft fand ihn die Frau stumm vor dem Küchentisch. Sie fragte ihn einmal, als er fast eine Stunde reglos gesessen hatte, den Kopf auf den Armen, mit offenen Augen, woran er wohl eben gedacht habe. „An nichts und an alles. Und außerdem noch an etwas ganz Abgelegenes. Ich habe soeben, stell dir vor, an diesen Deutschen gedacht, von dem dir deine Freundin Annette erzählt hat, ich weiß nicht, ob du dich noch erinnerst, der Deutsche, der gegen Hitler war, der Deutsche, den die Deutschen verhafteten. Ich möchte wohl wissen, was aus ihm geworden ist. Aus ihm und seinem Sohn." — Die Meunier erwiderte: „Ich habe kürzlich die Villard getroffen. Sie haben damals den Deutschen in die Santé gebracht. Er ist inzwischen vielleicht schon erschlagen worden. Das Kind ist verschwunden. Paris ist groß. Es wird sich ein Obdach gefunden haben."

Da niemand gern zwischen Nazisoldaten sein Glas austrank, zog man oft mit ein paar Flaschen in Meuniers Küche, was ihnen früher ungewohnt gewesen wäre und beinah zuwider. Die meisten waren Meuniers Arbeitskollegen aus demselben Betrieb, man sprach freiweg. Der Chef in dem Betrieb hatte sein Büro dem deutschen Kommissar eingeräumt. Der ging und kam nach Belieben. Die deutschen Sachverständigen prüften, wogen, nahmen ab. Man gab sich nicht einmal mehr Mühe, in den Büros der Verwaltung geheim zu halten,

für wen geschuftet wurde. Die Fertigteile aus dem zusammengeschweißten Metall wurden nach dem Osten geschickt, um anderen Völkern die Gurgel abzudrehen. Das war das Ende vom Lied, verkürzte Arbeitszeit, verkürzter Arbeitslohn, Zwangstransporte. Die Meunier ließ ihre Läden herunter, man dämpfte die Stimmen. Der fremde Junge senkte die Augen, als fürchte er selbst, sein Blick sei so scharf, daß er sein Herz verraten könne. Er war so bleich, so hager geworden, daß ihn der Meunier mürrisch betrachtete und die Furcht äußerte, er möge von einer Krankheit befallen sein und die eigenen Kinder noch anstecken. Die Meunier hatte an sich selbst einen Brief geschrieben, in dem die Kusine bat, den Knaben noch zu behalten, ihr Mann sei schwerkrank, sie ziehe vor, sich für eine Weile in seiner Nähe einzumieten.— „Die macht sich's bequem mit ihrem Bengel", sagte der Meunier. Die Meunier lobte eilig den Jungen, er sei sehr anstellig, er ginge schon jeden Morgen um vier Uhr in die Halle, zum Beispiel hätte er heute dieses Stück Rindfleisch ohne Karten ergattert.

Auf dem gleichen Hof mit den Meuniers wohnten zwei Schwestern, die waren immer recht übel gewesen, jetzt gingen sie gern in die Wirtschaft herüber und hockten auf den Knien der deutschen Monteure. Der Polizist sah sich's an, dann nahm er die beiden Schwestern mit aufs Revier, sie heulten und sträubten sich, er ließ sie in die Kontrolliste eintragen. Die ganze Gasse freute sich sehr darüber, doch leider wurden die Schwestern jetzt noch viel übler, die deutschen Monteure gingen bei ihnen aus und ein, sie machten den Hof zu dem ihren, man hörte den Lärm in Meuniers Küche. Dem Meunier und seinen Gästen war es längst nicht mehr zum Lachen, der Meunier lobte jetzt nicht mehr die deutsche Ordnung, mit feiner, gewissenhafter, gründlicher Ordnung war ihm das Leben zerstört worden, im Betrieb und daheim, seine kleinen und großen Freuden, sein Wohlstand, seine Ehre, seine Ruhe, seine Nahrung, seine Luft.

Eines Tages fand sich der Meunier allein mit seiner Frau. Nach langem Schweigen brach es aus ihm heraus, er rief: „Sie haben die Macht, was willst du! Wie stark ist dieser Teufel! Wenn es nun auf der Welt einen gäbe, der stärker wäre als er! Wir aber, wir sind ohnmächtig. Wir machen den Mund auf, und sie schlagen uns tot. Aber der Deutsche, von dem dir einmal deine Annette erzählt hat, du hast ihn vielleicht vergessen, ich nicht. Er hat immerhin was riskiert. Und sein Sohn, alle Achtung! Deine Kusine mag sich selbst aus dem Dreck helfen mit ihrem Bengel. Das macht mich nicht warm. Den Sohn dieses Deutschen, den würde ich aufnehmen, der könnte mich warm machen. Ich würde ihn höher halten als meine eigenen Söhne, ich würde ihn besser füttern. Einen solchen Knaben bei sich zu beherbergen, und diese Banditen gehen aus und ein und ahnen nicht, was ich wage und was ich für einer bin und wen ich versteckt habe! Ich würde mit offenen Armen einen solchen Jungen aufnehmen."

Die Frau sagte: „Du hast ihn bereits aufgenommen."

Ich habe diese Geschichte erzählen hören in meinem Hotel im XVI. Arrondissement von jener Annette, die dort ihren Dienst genommen hatte, weil es ihr auf der alten Stelle nicht mehr geheuer war.

Задания:

1. Определите признаки эпического повествования в рассказе.
2. Конкретизируйте характеристику эпического в прозе на примере данного текста:
   а) на композиционном уровне;
   б) на синтаксическом уровне;
   в) на ритмико-интонационном уровне.
3. Рассмотрите взаимодействие авторской речи с различными формами речи персонажей. Подкрепите свои наблюдения анализом языковой структуры текста.
4. Найдите и прокомментируйте отрывки текста, передающие внутреннюю речь персонажей.
5. Установите модификации ритма в рассказе и их связь с тематической структурой текста, его композицией, с различными видами речи.

I. Bachmann
Jugend in einer österreichischen Stadt

An schönen Oktobertagen kann man, von der Radetzkystraße kommend, neben dem Stadttheater eine Baumgruppe in der Sonne sehen. Der erste Baum, der vor jenen dunkelroten Kirschbäumen steht, die keine Früchte bringen, ist so entflammt vom Herbst, ein so unmäßiger goldener Fleck, daß er aussieht, als wäre er eine Fackel, die ein Engel fallen gelassen hat. Und nun brennt er, und Herbstwind und Frost können ihn nicht zum Erlöschen bringen.

Wer möchte drum zu mir reden vom Blätterfall und vom weißen Tod, angesichts dieses Baums, wer mich hindern, ihn mit Augen zu halten und zu glauben, daß er mir immer leuchten wird in dieser Stunde und daß das Gesetz der Welt nicht auf ihm liegt?

In seinem Licht ist jetzt auch die Stadt wieder zu erkennen, mit blassen genesenden Häusern unter dunklen Ziegelschöpfen, und der Kanal, der vom See hin und wieder ein Boot hineinträgt, das in ihrem Herzen anlegt. Wohl ist der Hafen tot, seit die Frachten schneller von Zügen und auf Lastwagen in die Stadt gebracht werden, aber von dem hohen Kai fallen noch Blüten und Obst hinunter aufs vertümpelte Wasser, der Schnee stürzt ab von den Ästen, das Tauwasser läuft lärmend hinunter, und dann schwillt er gern noch einmal an und hebt eine Welle und mit der Welle ein Schiff, dessen buntes Segel bei unserer Ankunft gesetzt wurde.

In diese Stadt ist man selten aus einer anderen Stadt gezogen, weil ihre Verlockungen zu gering waren, man ist aus den Dörfern gekommen, weil die Höfe zu klein wurden, und hat am Stadtrand eine Unterkunft gesucht, wo sie am billigsten war. Dort waren auch

noch Felder und Schottergruben, die großen Gärtnereien und die Bauplätze, auf denen jahrelang Rüben, Kraut und Bohnen, das Brot der ärmsten Siedler, geerntet wurde. Diese Siedler hoben ihre Keller selbst aus. Sie standen im Grundwasser. Sie zimmerten ihre Dachbalken selbst an den kurzen Abenden zwischen Frühling und Herbst und weiß Gott, ob sie ein Richtfest gesehen haben vor ihrem Absterben.

Ihren Kindern kam es darauf nicht an, denn die wurden schon eingeweiht in die unbeständigen Gerüchte der Ferne, wenn die Kartoffelfeuer brannten und die Zigeuner sich, flüchtig und fremdsprachig, niederließen im Niemandsland zwischen Friedhof und Flugplatz.

In dem Miethaus in der Durchlaßstraße müssen die Kinder die Schuhe ausziehen und in Strümpfen spielen, weil sie über dem Hausherrn wohnen. Sie dürfen nur flüstern und werden sich das Flüstern nicht mehr abgewöhnen in diesem Leben. In der Schule sagen die Lehrer zu ihnen: Schlagen sollte man euch, bis ihr den Mund auftut. Schlagen...

Die Durchlaßstraße hat ihren Namen nicht von dem Spiel, in dem die Räuber durchmarschieren, aber die Kinder dachten lange, das wäre so. Erst später, als die Beine sie weiter trugen, haben sie den Durchlaß gesehen, die kleine Unterführung, über die der Zug nach Wien fährt. Hier mußten die Neugierigen hindurch, die zum Flugfeld wollten, über die Felder, quer durch die Herbststickereien. Jemand ist auf die Idee gekommen, den Flugplatz neben den Friedhof zu legen, und die Leute in K. meinten, es sei günstig für die Beerdigung der Piloten, die eine Zeitlang Übungsflüge machten. Die Piloten taten niemand den Gefallen, abzustürzen. Die Kinder brüllten immer: Ein Flieger! Ein Flieger! Sie hoben ihnen die Arme entgegen, als wollten sie sie einfangen, und starrten in den Wolkenzoo, in dem sich die Flieger zwischen Tierköpfen und Larven bewegten.

Die Kinder lösen von den Schokoladetafeln das Silberpapier und flöten darauf ‚Das Maria Saaler G'läut'. Die Kinder lassen sich in der Schule von einer Ärztin den Kopf nach Läusen absuchen. Die Kinder wissen nicht, wieviel es geschlagen hat, denn die Uhr auf der Stadtpfarrkirche ist stehengeblieben. Sie kommen immer zu spät von der Schule heim. Die Kinder! (Sie wissen zur Not, wie sie heißen, aber sie horchen nur auf, wenn man sie „Kinder" ruft.)

Aufgaben: Unter- und Oberlängen, steilschriftig, Übungen im Horizontgewinn und Traumverlust, auswendig Gelerntes auf Gedächtnisstützen. In der Ausdünstung von Ölböden, von ein paar Hundert Kinder leben, Zwergenmänteln, verbranntem Radiergummi, zwischen Tränen und Tadel, Eckenstehen, Knien und unstillbarem Schwätzen sind zu leisten: ein Alphabet und das Einmaleins, eine Rechtschreibung und zehn Gebote.

Die Kinder legen alte Worte ab und neue an. Sie hören vom Berg Sinai, und sie sehen den Ulrichsberg mit seinen Rübenfeldern, Lärchen und Fichten, von Zeder und Dornbusch verwirrt, und sie essen

Sauerampfer und nagen die Maiskolben ab, eh sie hart und reif werden, oder tragen sie nach Hause, um sie auf der Holzglut zu rösten. Die nackten Kolben verschwinden in der Holzkiste und werden zum Unterzünden verwendet, und Zeder und Ölbaum wurden nachgelegt, schwellten darauf, wärmten aus der Ferne und warfen Schatten auf die Wand.

Zeit der Trophäen, Zeit der Weihnachten, ohne Blick voraus, ohne Blick zurück, Zeit der Kürbisnächte, der Geister und Schrecken. ohne Ende. Im Guten, im Bösen: hoffnungslos.

Die Kinder haben keine Zukunft. Sie fürchten sich vor der ganzen Welt. Sie machen sich kein Bild von ihr, nur von dem Hüben und Drüben, denn es läßt sich mit Kreidestrichen begrenzen. Sie hüpfen auf einem Bein in die Hölle und springen mit beiden Beinen in den Himmel.

Eines Tages ziehen die Kinder um in die Henselstraße. In ein Haus ohne Hausherr, in eine Siedlung, die unter Hypotheken zahm und engherzig ausgekrochen ist. Sie wohnen zwei Straßen weit von der Beethovenstraße, in der alle Häuser geräumig und zentralgeheizt sind, und eine Straße weit von der Radetzkystraße, durch die, elektrischrot und großmäulig, die Straßenbahn fährt. Sie sind Besitzer eines Gartens geworden, in dem vorne Rosen gepflanzt werden und hinten kleine Apfelbäume und Ribiselsträucher. Die Bäume sind nicht größer als sie selber, und sie sollen miteinander groß werden. Sie haben links eine Nachbarschaft mit Boxerhund, und rechts Kinder, die Bananen essen, Reck und Ringe im Garten aufgemacht haben und schwingend den Tag verbringen. Sie freunden sich mit dem Hund Ali an und rivalisieren mit den Nachbarskindern, die alles besser können und besser wissen.

Noch lieber sind sie unter sich, nisten sich auf dem Dachboden ein und schreien manchmal laut im Versteck, um ihre verkrüppelten Stimmen auszuprobieren. Sie stoßen leise kleine Rebellenschreie vor Spinnennetzen aus.

Der Keller ist ihnen verleidet von Mäusen und vom Äpfelgeruch. Jeden Tag hinuntergehen, die faulen Bluter heraussuchen, ausschneiden und essen! Weil der Tag nie kommt, an dem alle faulen Äpfel gegessen sind, weil immer Äpfel nachfaulen und nichts weggeworfen werden darf, hungert sie nach einer fremden verbotenen Frucht. Sie mögen die Äpfel nicht, die Verwandten und die Sonntage, an denen sie auf dem Kreuzberg über dem Haus spazieren gehen müssen, Blumen bestimmend, Vögel bestimmend.

Im Sommer blinzeln die Kinder durch grüne Läden in die Sonne, im Winter bauen sie einen Schneemann und stecken ihm Kohlenstücke an Augen statt. Sie lernen französisch. Madeleine est une petite fille. Elle est à la fenêtre. Elle regarde la rue. Sie spielen Klavier. Das Champagnerlied. Des Sommers letzte Rose. Frühlingsrauschen.

Sie buchstabieren nicht mehr. Sie lesen Zeitungen, aus denen der Lustmörder entspringt. Er wird zum Schatten, den die Bäume in der Dämmerung werfen, wenn man von der Religionsstunde heim-

kommt, und er ruft das Geräusch des bewegten Flieders längs der Vorgärten hervor; die Schneeballbüsche und der Phlox teilen sich und geben einen Augenblick lang seine Gestalt preis. Sie fühlen den Griff des Würgers, das Geheimnis, das sich im Wort Lust verbirgt und das mehr zu fürchten ist als der Mörder.

Die Kinder lesen sich die Augen wund. Sie sind übernächtig, weil sie abends zu lang im wilden Kurdistan waren oder bei den Goldgräben in Alaska. Sie liegen auf der Lauer bei einem Liebesdialog und möchten ein Wörterbuch haben für die unverständliche Sprache. Sie zerbrechen sich den Kopf über ihre Körper und einen nächtlichen Streit im Elternzimmer. Sie lachen bei jeder Gelegenheit, sie können sich kaum halten und fallen von der Bank vor Lachen, stehen auf und lachen weiter, bis sie Krämpfe bekommen.

Der Lustmörder wird aber bald in einem Dorf gefunden, im Rosental, in einem Schuppen, mit Heufransen und dem grauen Fotonebel im Gesicht, der ihn für immer unerkennbar macht, nicht nur in der Morgenzeitung.

Es ist kein Geld im Haus. Keine Münze fällt mehr ins Sparschwein. Vor Kindern spricht man nur in Andeutungen. Sie können nicht erraten, daß das Land im Begriff ist, sich zu verkaufen und den Himmel dazu, an dem alle ziehen, bis er zerreißt und ein schwarzes Loch freigibt.

Bei Tisch sitzen die Kinder still da, kauen lang an einem Bissen, während es im Radio gewittert und die Stimme des Nachrichtensprechers wie ein Kugelblitz in der Küche herumfährt und verendet, wo der Kochdeckel sich erschrocken über den zerplatzten Kartoffeln hebt. Die Lichtleitung wird unterbrochen. Auf den Straßen ziehen Kolonnen von Marschierenden. Die Fahnen schlagen über den Köpfen zusammen.

„... bis alles in Scherben fällt“, so wird gesungen draußen. Das Zeitzeichen ertönt, und die Kinder gehen dazu über, sich mit geübten Fingern stumme Nachrichten zu geben.

Die Kinder sind verliebt und wissen nicht in wen. Sie kauderwelschen, spintisieren sich in eine unbestimmbare Blässe, und wenn sie nicht mehr weiterwissen, erfinden sie eine Sprache, die sie toll macht. Mein Fisch. Meine Angel. Mein Fuchs. Meine Falle. Mein Feuer. Du mein Wasser. Du meine Welle. Meine Erdung. Du mein Wenn. Und du mein Aber. Entweder. Oder. Mein Alles... mein Alles... Sie stoßen einander, gehen mit Fäusten aufeinander los und balgen sich um ein Gegenwort, das es nicht gibt.

Es ist nichts. Diese Kinder!

Sie fiebern, sie erbrechen sich, haben Schüttelfrost, Angina, Keuchhusten, Masern, Scharlach, sie sind in der Krise, sind aufgegeben, sie hängen zwischen Tod und Leben, und eines Tages liegen sie fühllos und morsch da, mit neuen Gedanken über Alles. Man sagt ihnen, daß der Krieg ausgebrochen ist.

Noch einige Winter lang, bis die Bomben sein Eis hochjagen, kann man auf dem Teich unter dem Kreuzberg Schlittschuh laufen. Der feine Glasboden in der Mitte ist den Mädchen in den Glockenröcken

vorbehalten, die Innenbogen, Außenbogen und Achter fahren; der Streifen rundherum gehört den Schnelläufern. In der Wärmestube ziehen die größeren Burschen den größeren Mädchen die Schlittschuhe an und berühren mit den Ohrenschützern das schwanenhalsige Leder über mageren Beinen. Man muß angeschraubte Kufen haben, um für voll zu gelten, und wer, wie die Kinder, nur einen Holzschlittschuh mit Riemen hat, weicht in die verwehten Teichecken aus oder schaut zu.

Am Abend, wenn die Läufer und Läuferinnen aus den Schuhen geschlüpft sind, sie über die Schulter hängen haben und abschiednehmend auf die Holztribüne treten, wenn alle Gesichter, frisch und jungen Monden gleich, durch die Dämmerung scheinen, gehen die Lichter an unter den Schneeschirmen. Die Lautsprecher werden aufgedreht, und die sechzehnjährigen Zwillinge, die stadtbekannt sind, kommen die Holzstiege hinunter, er in blauen Hosen und weißem Pullover und sie in einem blauen Nichts über dem fleischfarbenen Trikot. Sie warten gelassen den Auftakt ab, eh sie von der vorletzten Stufe — sie mit einem Flügelschlag und er mit dem Sprung eines herrlichen Schwimmers — auf das Eis hinausstürzen und mit ein paar tiefen, kraftvollen Zügen die Mitte erreichen.

Dort setzt sie zur ersten Figur an, und er hält ihr einen Reifen aus Licht, durch den sie, umnebelt, springt, während die Grammophonnadel zu kratzen beginnt und die Musik zerscharrt. Die alten Herren weiten unter bereiften Brauen die Augen, und der Mann mit der Schneeschaufel, der die Langlaufbahn um den Teich kehrt, mit seinen von Lumpen umwickelten Füßen, stützt sein Kinn auf den Schaufelstiel und folgt den Schritten des Mädchens, als führten sie in die Ewigkeit.

Die Kinder kommen noch einmal ins Staunen: die nächsten Christbäume fallen wirklich vom Himmel. Feurig. Und das Geschenk, das sie dazu nicht erwartet haben, ist für die Kinder mehr freie Zeit.

Sie dürfen bei Alarm die Hefte liegen lassen und in den Bunker gehen. Später dürfen sie Süßigkeiten für die Verwundeten sparen oder Socken stricken und Bastkörbe flechten für die Soldaten, für die auf der Erde, in der Luft und im Wasser. Und derer gedenken, in einem Aufsatz, unter der Erde und auf dem Grund. Und noch später dürfen sie Laufgräben ausheben zwischen dem Friedhof und dem Flugfeld, das dem Friedhof schon Ehre macht. Sie dürfen ihr Latein vergessen und die Motorengeräusche am Himmel unterscheiden lernen. Sie müssen sich nicht mehr so oft waschen: um die Fingernägel kümmert sich niemand mehr. Die Kinder flicken ihre Springseile, weil es keine neuen mehr gibt, und unterhalten sich über Zeitzünder und Tellerbomben. Die Kinder spielen 'Laßt die Räuber durchmarschieren' in den Ruinen, aber manchmal hocken sie nur da, starren vor sich hin und hören nicht mehr drauf, wenn man sie „Kinder“ ruft. Es gibt genug Scherben für Himmel und Hölle, aber die Kinder schlottern, weil sie durchnäßt sind und frieren.

Kinder sterben, und die Kinder lernen die Jahreszahlen von den

Siebenjährigen und Dreißigjährigen Kriegen, und es wäre ihnen gleich, wenn sie alle Feindschaften durcheinanderbrächten, den Anlaß und die Ursache, für deren genaue Unterscheidung man in der Geschichtsstunde eine gute Note bekommen kann.

Sie begraben den Hund Ali und dann seine Herrschaft. Die Zeit der Andeutungen ist zu Ende. Man spricht vor ihnen von Genickschüssen, vom Hängen, Liquidieren, Sprengen, und was sie nicht hören und sehen, riechen sie, wie sie die Toten von St. Ruprecht riechen, die man nicht ausgraben kann, weil das Kino darüber gefallen ist, in das sie heimlich gegangen sind, um die 'Romanze in Moll' zu sehen. Jugendliche waren nicht zugelassen, aber dann waren sie es doch, zu dem großen Sterben und Morden ein paar Tage später und alle Tage danach.

Es ist nie mehr Licht im Haus. Kein Glas im Fenster. Keine Tür in der Angel. Niemand rührt sich und niemand erhebt sich.

Die Glan fließt nicht aufwärts und abwärts. Der kleine Fluß steht, und das Schloß Zigulln steht und erhebt sich nicht.

Der heilige Georg steht auf dem Neuen Platz, steht mit der Keule, und erschlägt den Lindwurm nicht. Daneben die Kaiserin steht und erhebt sich nicht.

O Stadt. Stadt. Ligusterstadt, aus der alle Wurzeln hängen. Kein Licht und kein Brot sind im Haus. Zu den Kindern gesagt: Still, seid still vor allem.

In diesen Mauern, zwischen den Ringstraßen, wieviel Mauern sind da noch? Der Vogel Wunderbar, lebt er noch? Er hat geschwiegen sieben Jahr. Sieben Jahr sind um. Du mein Ort, du kein Ort, über Wolken, unter Karst, unter Nacht, über Tag, meine Stadt und mein Fluß. Ich deine Welle, du meine Erdung.

Stadt mit dem Viktringerring und St. Veiterring... Alle Ringstraßen sollen genannt mit ihren Namen wie die großen Sternstraßen, die auch nicht größer waren für Kinder, und alle Gassen, die Burggasse und die Getreidegasse, ja, so hießen sie, die Paradeisergasse, die Plätze nicht zu vergessen, der Heuplatz und der Heilige-Geist-Platz, damit hier alles genannt ist, ein für allemal, damit alle Plätze genannt sind. Welle und Erdung.

Und eines Tages stellt den Kindern niemand mehr ein Zeugnis aus, und sie können gehen. Sie werden aufgefordert, ins Leben zu treten. Der Frühling kommt nieder mit klaren wütenden Wassern und gebiert einen Halm. Man braucht den Kindern nicht mehr zu sagen, daß Frieden ist. Sie gehen fort, die Hände in ausgefransten Taschen und mit einem Pfiff, der sie selber warnen soll.

Weil ich, in jener Zeit, an jenem Ort, unter Kindern war und wir neuen Platz gemacht haben, gebe ich die Henselstraße preis, auch den Blick auf den Kreuzberg, und nehme zu Zeugen all die Fichten, die Häher und das beredte Laub. Und weil mir zum Bewußtsein kam, daß der Wirt keinen Groschen mehr für eine leere Siphonflasche gibt und für mich auch keine Limonade mehr ausschenkt, überlasse ich anderen den Weg durch die Durchlaßstraße und

ziehe den Mantelkragen höher, wenn ich sie überquere, um hinaus zu den Gräbern zu kommen, ein Durchreisender, dem niemand seine Herkunft ansieht. Wo die Stadt aufhört, wo die Gruben sind, wo die Siebe voll Geröllresten stehen und der Sand zu singen aufgehört hat, kann man sich niederlassen einen Augenblick und das Gesicht in die Hände geben. Man weiß dann, daß alles war, wie es war, daß alles ist, wie es ist, und verzichtet, einen Grund zu suchen für alles. Denn da ist kein Stab, der dich berührt, keine Verwandlung. Die Linden und der Holunderstrauch...? Nichts rührt dir ans Herz. Kein Gefälle früher Zeit, kein erstandenes Haus. Und nicht der Turm von Zigulln, die zwei gefangenen Bären, die Teiche, die Rosen, die Gärten voll Goldregen. Im bewegungslosen Erinnern, vor der Abreise, vor allen Abreisen, was soll uns aufgehen? Das Wenigste ist da, um uns einzuleuchten, und die Jugend gehört nicht dazu, auch die Stadt nicht, in der sie stattgehabt hat. Nur wenn der Baum vor dem Theater das Wunder tut, wenn die Fackel brennt, gelingt es mir, wie im Meer die Wasser, alles sich mischen zu sehen: die frühe Dunkelhaft mit den Flügen über Wolken in Weißglut; den Neuen Platz und seine törichten Denkmäler mit einem Blick auf Utopia; die Sirenen von damals mit dem Liftgeräusch in einem Hochhaus; die trockenen Marmeladebrote mit einem Stein, auf den ich gebissen habe am Atlantikstrand.

Задания:

1. Определите композицию рассказа.
2. Проанализируйте систему форм рассказчика.
3. Сделайте анализ экспозиции рассказа: проанализируйте композиционно-речевые формы повествования, их языковое воплощение, смену форм рассказчика.
4. Проследите, как в рассказе решается проблема выражения временной и пространственной перспективы повествования.
5. Проанализируйте композиционно-речевые формы и их языковые характеристики в эпилоге рассказа.
6. Выделите фрагменты лирической прозы в приведенном отрывке.
7. Установите, взаимодействие каких элементов различных языковых уровней определяет лиризм прозы.
8. Проследите, в каких речевых формах воплощено лирическое повествование.

H. Kant

Lebenslauf, zweiter Absatz

Ich lag unter dem Bett, und da lag ich nun. Ich glaube, es war staubig unter dem Bett. In meinem Mundwinkel mengte sich Staub mit Fett. Ich hatte gerade Speck gegessen, gebratenen Speck. Ich

hatte auch Tee getrunken, aber der Geschmack des Specks hielt sich länger, und nun kam der Geschmack des Staubs hinzu. Nun lag ich unter dem Bett.

Ich hatte das Koppel nicht geschlossen; das Schloß drückte in der rechten Leiste. Der linke Teil meiner Kragenbinde war lose; er polsterte das Stück der Diele, auf dem mein Backenknochen ruhte. Ich lag still, aber ich ruhte nicht. Ich ruhte, wie der Hase, der eben den Jäger gesehen hat. Ich hatte eben die Jäger gehört, und nun lag ich unter dem Bett.

Ein Jahrhundert vorher hatte ich noch am Tisch gesessen. Gesättigt, getränkt, erwärmt, geborgen, schläfrig schon. Wir hatten vom Schlafen gesprochen. Ich hätte nur noch aufstehen müssen, nur noch einmal aufstehen und mich nach vorne fallen lassen. Dann hätten sie mich auf dem Bett gefunden. Nun würden sie mich unter dem Bett finden. Sie hatten mich gefunden.

Ich lag unter einem Bett etwas südlich der Straße zwischen Kutno und Konin, in Höhe von Kolo etwa. Etwas und etwa; ich hatte keinen Kompaß und keine Karte. Es war am zwanzigsten Januar, sage ich seither; ich hatte keinen Kalender, und ich hatte keine Uhr. Die letzte Uhr hatte ich am dreizehnten Januar gesehen, und die letzte Uhrzeit sagte mir einer, als wir den sechzehnten Januar hatten, schätzungsweise.

Es ist schwer, so etwas zu schätzen, wenn keine Regel mehr gilt, außer daß es Tag wird und wieder Nacht. Wenn nicht mehr gilt, daß man morgens aufsteht und sich abends schlafen legt, daß man morgens zu essen kriegt und mittags auch und abends noch einmal, daß man auf Posten zieht von zwei bis vier oder von vierzehn Uhr bis sechzehn Uhr, daß Appell ist um sieben und Lale Andersen singt um Mitternacht — wenn das nicht mehr gilt, ist schwer zu schätzen, wie spät es ist. Und wenn es sein kann, daß es Sonntagsvormittag war, als man den Küchensoldaten erschoß, anstatt in der Kirche zu sitzen und vom Gott zu singen, der Eisen wachsen ließ, und wenn man nur noch weiß, es war ein heller Wintermorgen, an dem man doch gegen allen Vorsatz vom Schnee gefressen hat, und wenn man glaubt, es könnten auch Monate gewesen sein ohne Ofenwärme, dann ist es nicht mehr wichtig, wann man unter einem polnischen Bauernbett liegt, weil es eben geklopft hat.

Wichtig ist nur, daß es geklopft hat. Es war wichtig genug, dich vom Schemel zu wirbeln in die Deckung. Es hat an die Muschel geklopft — zurück in ihre letzte Windung, zurück in den engsten Spalt der tiefsten Höhle, zurück in die Krumen der Furche, in den Staub, ah, in den deckenden Staub!

Es war gegen die Regeln, alles. Gegen die Regeln aus dem Handbuch und gegen die aus den Heldenepen. Man setzt sich nicht in Feindesland an Feindestisch und frißt und denkt nur ans Fressen. Man denkt nicht an Schlaf, wenn man nicht vorher an Sicherung gedacht hat. Man läßt den Bauern und seine Frau an der Mündung riechen, wenn man allein ist, und man sperrt sie in die Kammer;

besser, man dreht ihnen vorher noch einen Strick durch die Zähne; dann kann man essen, Gesicht zur Tür, Mündung zur Tür, eine Hand am Gewehr und nur die andere im Speck.

So lebt man aus den Büchern, und anders lebt man nicht lange. Man springt nicht unters Bett, wenn es klopft. Sicht geht vor Deckung. Wo ist da Sicht unter diesem Bett? Da sind nur noch Empfindungen; da geht kein Krieg.

Wenn es geklopft hat, da, in solcher Lage, setzt man den Helm auf, zieht das Sturmgewehr an die Schulter und ruft wie ein Kleistscher Reiter: Herein, wenn's kein Schneiderlein ist! Und wenn es kein Schneiderlein ist, wenn es einer unter Waffen ist, läßt man es fliegen, den Stahl und das Blei, und wenn es mehrere sind unter Waffen, läßt man entsprechend mehr fliegen vom Blei und vom Stahl, und man ruft dazu wie ein Schillscher Husar: Mich kriegt ihr nicht, ihr Hunde! Und man zählt die Schüsse und denkt dabei: Der letzte ist für michachdumeinschwarzbraunesmägdelein.

Aber man springt nicht unter ein Bett. Aber ich bin unter das Bett gesprungen.

Auch hätte ich sie schon weit früher auffangen sollen, die Feinde, nicht erst hier neben dem Bett etwas südlich von Kolo, und zurückwerfen hätte ich sie schon früher sollen, von Klodawa fort und über den Ural zurück vorerst. Ich hatte die Bücher schon länger nicht mehr befolgt gehabt, als ich mich da unter das Bette warf.

Anstatt die Feinde zu werfen, hatte ich mich davongemacht, nur weil die Feinde auf mich schossen. Anstatt das große Ganze zu sehen, hatte ich alles persönlich genommen. Ich hatte an mein Fell gedacht, ich hatte meinem Magen gelauscht, hatte meine Füße angesehen, nur weil sie erfroren waren. Und als ich den Küchensoldaten erschoß, hatte ich es getan, weil sonst er mich erschossen hätte. Ich, mein, meine, mich. Ich hatte mich zu sehr meiner angenommen und darüber vergessen, daß die Feinde hinter den Ural gehörten und ich nicht unter ein polnisches Bauernbett.

Doch da lag ich, die Arme nach vorn gestreckt, die Hände flach auf den Dielen, die Beine leicht gegrätscht, Innenkanten der Stiefel auf den Dielen. Ich hatte die Augen offen; ich weiß noch von einer herabhängenden Matratzenfeder im geviertelten Licht der Petroleumlampe; von der Feder weiß ich noch und von Schmalz und Staub im Mundwinkel und vom Koppelschloß in der Leiste. Ich weiß auch noch, wie gut ich hörte. Mein besseres Ohr, das linke, lag auf dem Polster der Kragenbinde, aber ich hörte auch mit dem anderen nun sehr gut.

Die Frau schrie, immerfort, immerfort sehr polnisch; ich hatte sie vorher für stumm gehalten. Der Mann schrie gegen die Tür, dann schrie er polnisch, und er schrie mir etwas zu unters Bett, das schrie er deutsch. Ich sollte hervorkommen, schrie er mir zu, und er schien in Eile, und zur Tür schrie er, denke ich mir, ich käme schon hervor, sie sollten noch etwas verweilen mit dem Schießen, er sähe genau, ich käme soeben hervor unter seinem Bett, und er schrie auch dies in Eile.

Ich kann nicht behaupten, frohen Ton aus ihm gehört zu haben, dabei hatte er Grund: Ich war im Begriff, zu gehen. Kein Mann sieht gern einen Mann unter seinem Bett. Kein Mann sieht gern einen Mann mit Flinte auf seiner Schwelle. Aber er hatte mich eingelassen, unfroh, doch überzeugt.

Ich muß überzeugend ausgesehen haben mit der Nacht über den Schultern, mit Dreck im Kinderbart und mit einem deutschen Sturmgewehr. Ein Sturmgewehr ist für den Sturm gedacht. Es ist leicht, leicht handhabbar, zuverlässig, und ein zuverlässiger Mann schießt recht schnell damit. Ein unzuverlässiger Mann, einer, dem die Regeln abhanden gekommen sind, weil er nicht rechtzeitig zu essen bekommen hat und schon lange nicht, ein solcher Mann schießt noch schneller mit dem deutschen Sturmgewehr, und wer ihn auf seiner Schwelle trifft, Glock Mitternacht bei Krieg, der weiß die Regel: Einen solchen lasse man geschwind herein!

Der Mann, der mich so geschwind zu sich eingelassen hatte, schrie nun zur Tür, vermutlich, er werde mich geschwinde wieder herauslassen, und mir schrie er den Grund unters Bett: Draußen stünden viele und hätten viele Gewehre dabei, und nicht ihn wollten sie und seinen Speck, sondern mich wollten sie, mich da jetzt noch unter seinem Bett.

Er sprach, meine ich, von Schießen; die andern, meinte er, hätten von Schießen gesprochen.

Das wollte ich glauben. Wir alle sprachen damals recht häufig von Schießen. Wir alle ließen es damals beim Sprechen selten bewenden. Und auch die Regel galt nicht mehr, daß man zu sagen habe: Halt, oder ich schieße! ehe man schösse. Man schoß; das verkürzte den Vorgang; das machte den andern schon halten. Nur zielen mußte man gut. Der Küchensoldat, den ich erschossen habe, hat nicht gut gezielt gehabt. Er ist aus seinem Bunker gekommen, hat mich gesehen, hat hinter sich gegriffen, hat sein Feuerzeug auf mich gerichtet, linke Hand vor der Trommel am Lauf, rechte Hand am Kolbenhals, und hat auf mich gefeuert. Auf mich, da ich im Rauch von seinem anderen Feuer gestanden und in mich hineingerochen hatte, was über den sonnenglatten Schnee zu mir herübergekräuselt kam: Bohnen, ach, Zwiebeln, Speck und Lauch, mitten im tiefen Winterhunger, mitten im nächtelangen, tagelangen, kilometerlangen, fluchtweglangen Hunger. Mitten im schneewürzenden Hunger war ich auf einen Sturm aus Lauch- und Bohnenrauch getroffen, war schon in einem Traum von einem Bohnenberg, der trug einen Zwiebelturm, dem glänzten von Speck die Seiten. Da kam der böse Koch herfür, da kam der Koch aus seiner Tür, da kam aus der Tür ein Soldat in weißem Kittel und schoß mir durch den Traum.

Da schoß ich ihm durch den weißen Kittel. Da war ich achtzehn Jahre alt.

Dann rannte eins durch den Winterwald, das wußte: Viele Köche bewachen der Soldaten Brei, viele Köche rächen eines Koches

Tod, viele Köche lassen vom Löffel und nehmen das Gewehr, wenn es vor ihrem Herd geschossen hat.

So rannte eins durch den Wald und sah das Rehlein nicht im Tann und sah das Einhorn nicht und hörte nicht den Schuhu flüstern und lauschte nicht dem Singen der Elfen.

Ich bin gerannt. Wie lange, weiß ich nicht. Wohin, weiß ich nicht. Wie, weiß ich nicht. Wie rennt einer am siebten von sieben Tagen Rennen? Wie rennt einer am siebten Hungertag? Wie rennt einer, dem die Zehen vom Frost schwarz sind unterm schwarzen Dreck? Wenn er Gründe hat, rennt er. Ein toter Koch im Rücken ist viele Gründe. Ein toter Koch beschleunigt sehr. Ich rannte.

Machte ich halt? Ja, ich machte halt auf angemessene Weise; in den Büchern heißt es: Die Knie brachen ihm. Die Knie brachen mir, und ich machte halt in einem Graben, da war etwas unter dem Schnee neben mir: ein aufgerissener Sack Zement, ein Klotz unvermengt erstarrten Zements, wie kamen wir hierher? Ich machte halt in einem Hühnerstall auf Rädern; in seinen Ecken türmte sich ein Gebirg aus Stroh, zwei Handvoll verschissenen Strohs; in deren Tiefe verkroch ich mich, mochten sich die Köche an die Hühner halten, ich war geborgen. Ich machte auch halt auf einem Draht, der war der oberste von einem Zaun aus Drähten, hat aber keine Stacheln gehabt. Ich hätte auch auf den Stacheln halt gemacht; es wäre nicht anders gegangen. Ich bin in den Wald gerannt bis tief in die Nacht. Die Knie sind mir gebrochen im tiefen Schnee. Ich machte halt, wo es mich hielt. Es hielt mich nirgend lange. Ich hielt mich nicht mehr lange.

Ich kam an eine Hütte, ein Haus, ein Schloß, eine Burg? An eine Burg, in diese Burg, an einen Tisch, über einen Teller. Unter ein Bett.

Da lag ich nun unten und hatte eben noch oben gesessen. Auf einem Schemelthron. Hatte die Gabel gehalten als Zepter. Hatte gerülpst wie ein König. Hatte mein Heer vergessen gehabt, das mich längst vergessen hatte. Hatte das Heer des Feindes vergessen gehabt, das mich nicht vergessen hatte. Hatte Auskunft gegeben gegen alle Königs- und Soldatenregel:

Deutscher? — Ja.

Allein? — Ja.

Schon lange? — Ich glaube, ja.

Warum? — Die andern sind gekommen, und wir sind gelaufen; erst viele, dann weniger, dann wieder mehr, dann immer weniger, dann nur noch ich allein.

Wo sind die andern hin? — In den Schnee sind sie hin, sie sind hin im Schnee; ein Schuß unter den Nabel, ein Schuß durch die Milz, ein Schuß ins Ohr, viele Schüsse.

Und auf den Feind, wie er da auf euch geschossen hat, habt ihr da nicht auch auf ihn geschossen? — Doch, haben wir, war die Regel so. Zuerst haben wir sehr viel geschossen, dann nicht mehr soviel. Einmal, sehr spät schon, haben wir uns noch einmal freigeschossen, nicht alle, aber einige.

Frei? — Ja, freigeschossen haben wir uns, als sie am Wald vom Wagen gesprungen sind; da sind wir durch, und danach war ich allein.

Und hast dich noch oft freigeschossen?

Es ging, sagte ich und stellte den Teller schräg auf den Schaft von meinem Sturmgewehr; es war noch Fett in dem Teller, und Brot war noch da, und ich sagte dem Bauern nichts von dem Küchensoldaten.

Da kam wer, es dem Bauern zu sagen.

Es pochte an die Tür. Es pochte wie ein Pferdehuf. Es klopfte wie von einem Rammbock. Dreihundert Köche machten poch mit dreihundert Nudelhölzern. Dreihundert Mongolenrosse donnerten gegen die Bohlen. Dreihundert Pferdekräfte gingen los gegen des Bauern und meine Pforte. Die 1. Belorussische Front tat einen kollektiven Faustschlag an unsere Tür.

Da griff ich, von später weiß ich das, den leeren Teller und mein gefülltes Sturmgewehr und warf den Teller und das Gewehr und mich unter des Bauern Bett.

Das verstieß gegen viele Regeln: gegen die Regel über den Umgang mit Tellern, über den Umgang mit dem deutschen Sturmgewehr, über den Umgang mit dem Feind, und gegen die Regeln über den Umgang mit mir.

Was Wunder, daß ich reglos lag, Speck und Staub im Mund, ein eisernes Schloß in der Leiste, den Backenknochen auf der Kragenbinde, satt und überhörig unter bäuerlichem Bett etwas südlich der Straße von Konin nach Kutno in einer Winternacht bei Krieg.

Was Wunder, daß ich aufstand, als der Bauer aufstehn schrie. Dann ging ich zur Tür. Dann hob ich die Hände.

Задания:

1. Проследите взаимодействие композиционно-речевых форм повествования в рассказе.

   а) Какие виды речевой формы «описание» представлены в тексте?

   По каким признакам можно идентифицировать различные виды этой формы?

   б) Какие виды речевой формы «сообщение» встречаются в тексте? Какие лингвистические параметры свойственны этой форме?

   в) Чем характеризуется речевая форма «рассуждение»?

   г) Какие сочетания взаимодействующих речевых форм встречены вами в тексте?

2. Прокомментируйте на примере этого текста лингвостилистические особенности повествования от 1-го лица. Определите стилистический потенциал других форм местоимений в этом тексте.

St. Zweig

Der Überfall

Edgar trat atmend zurück vom Fenster. Das Grauen schüttelte ihn. Noch nie war er in seinem Leben ähnlich Geheimnisvollem so nah gewesen. Die Welt der Aufregungen, der spannenden Abenteuer, jene Welt von Mord und Betrug aus seinen Büchern war in seiner Anschauung immer dort gültig, wo die Märchen waren, hart hinter den Träumen, im Unwirklichen und Unerreichbaren. Jetzt auf einmal aber schien er mitten hineingeraten in diese grauenhafte Welt, und sein ganzes Wesen wurde fieberhaft geschüttelt durch diese heiße Berührung. Wer war dieser Mensch, der geheimnisvolle, der plötzlich in ihr ruhiges Leben getreten war? War er wirklich ein Mörder, daß er immer das Entlegene suchte und seine Mutter hinschleppen wollte, wo es dunkel war? Furchtbares schien bevorzustehen. Er wußte nicht, was tun. Morgen, das war sicher, wollte er dem Vater schreiben oder telegraphieren. Aber konnte das Böse, das Furchtbare, das Rätselhafte nicht noch jetzt geschehen, heute abend? Noch war ja seine Mutter nicht in ihrem Zimmer, noch war sie mit diesem verhaßten fremden Menschen.

Zwischen der inneren Tür und der äußeren leicht beweglichen Tapetentür war ein schmaler Zwischenraum, nicht größer als das Innere eines Kleiderschrankes. Dort in diese Handbreit Dunkel preßte er sich hinein, um auf ihre Schritte im Gang zu lauern. Denn nicht einen Augenblick, so hatte er beschlossen, wollte er sie allein lassen. Der Gang lag jetzt um Mitternacht leer, matt nur beleuchtet von einer einzelnen Flamme.

Endlich — die Minuten dehnten sich ihm fürchterlich — hörte er behutsame Schritte heraufkommen. Er horchte angestrengt. Es war nicht ein rasches Losschreiten, wie wenn jemand gerade in sein Zimmer will, sondern schleifende, zögernde, sehr verlangsamte Schritte, wie einen unendlich schweren und steilen Weg empor. Dazwischen immer wieder Geflüster und ein Innehalten. Edgar zitterte vor Erregung. Waren es am Ende die beiden, blieb er noch immer mit ihr? Das Flüstern war zu entfernt. Aber die Schritte, wenn auch noch zögernd, kamen immer näher. Und jetzt hörte er auf einmal die verhaßte Stimme des Barons leise und heiser etwas sagen, das er nicht verstand, und dann gleich die seiner Mutter in rascher Abwehr: „Nein, nicht heute! Nein."

Edgar zitterte, sie kamen näher, und er mußte alles hören. Jeder Schritt gegen ihn zu tat ihm, so leise er auch war, weh in der Brust. Und die Stimme, wie häßlich schien sie ihm, diese gierig werbende, widerliche Stimme des Verhaßten!

„Seien Sie nicht so grausam. Sie waren so schön heute abend." Und die andere wieder: „Nein, ich darf nicht, ich kann nicht, lassen Sie mich los".

Es war so viel Angst in der Stimme seiner Mutter, daß das Kind erschrak. Was will er denn noch von ihr? Warum fürchtet sie sich? Sie sind immer näher gekommen und müssen jetzt schon ganz vor seiner Tür sein. Knapp hinter ihnen steht er, zitternd und unsichtbar, eine Hand weit, geschützt nur durch die dünne Scheibe Tuch. Die Stimmen sind jetzt atemnah.

„Kommen Sie, Mathilde, kommen Sie!" Wieder hört er seine Mutter stöhnen, schwächer jetzt, in erlahmendem Widerstand.

Aber was ist dies? Sie sind ja weiter gegangen im Dunkeln. Seine Mutter ist nicht in ihr Zimmer, sondern daran vorbeigegangen! Wohin schleppt er sie? Warum spricht sie nicht mehr? Hat er ihr einen Knebel in den Mund gestopft, preßt er ihr die Kehle zu?

Die Gedanken machen ihn wild. Mit zitternder Hand stößt er die Türe eine Spannweite auf. Jetzt sieht er im dunkelnden Gang die beiden. Der Baron hat seiner Mutter den Arm um die Hüfte geschlungen und führt sie, die schon nachzugeben scheint, leise fort. Jetzt macht er halt vor seinem Zimmer. „Er will sie wegschleppen", erschrickt das Kind, „jetzt will er das Furchtbare tun."

Ein wilder Ruck, er schlägt die Türe zu und stürzt hinaus, den beiden nach. Seine Mutter schreit auf, als jetzt da aus dem Dunkel plötzlich etwas auf sie losstürzt, scheint in eine Ohnmacht gesunken, vom Baron nur mühsam gehalten. Der aber fühlt in dieser Sekunde eine kleine, schwache Faust in seinem Gesicht, die ihm die Lippe hart an die Zähne schlägt, etwas, das sich katzenhaft an seinen Körper krallt. Er läßt die Erschreckte los, die rasch entflieht, und schlägt blind, ehe er noch weiß, gegen wen er sich wehrt, mit der Faust zurück.

Das Kind weiß, das es der Schwächere ist, aber es gibt nicht nach. Endlich, endlich ist der Augenblick da, der lang ersehnte, all die verratene Liebe, den aufgestapelten Haß leidenschaftlich zu entladen. Er hämmert mit seinen kleinen Fäusten blind darauflos, die Lippen verbissen in einer fiebrigen, sinnlosen Gereiztheit. Auch der Baron hat ihn jetzt erkannt, auch er steckt voll Haß gegen diesen heimlichen Spion, der ihm die letzten Tage vergällte und das Spiel verdarb; er schlägt derb zurück, wohin es eben trifft. Edgar stöhnt auf, läßt aber nicht los und schreit nicht um Hilfe. Sie ringen eine Minute stumm und verbissen in dem mitternächtigen Gang. Allmählich wird dem Baron das Lächerliche seines Kampfes mit einem halbwüchsigen Buben bewußt, er packt ihn fest an, um ihn wegzuschleudern. Aber das Kind, als es jetzt seine Muskeln nachlassen spürt und weiß, daß es in der nächsten Sekunde der Besiegte, der Geprügelte sein wird, schnappt in wilder Wut nach dieser starken, festen Hand, die ihn im Nacken fassen will. Unwillkürlich stößt der Gebissene einen dumpfen Schrei aus und läßt los — eine Sekunde, die das Kind benützt, um in sein Zimmer zu flüchten und den Riegel vorzuschieben.

Eine Minute nur hat dieser mitternächtige Kampf gedauert. Niemand rechts und links hat ihn gehört. Alles ist still, alles scheint in Schlaf ertrunken. Der Baron wischt sich die blutende Hand mit

dem Taschentuch, späht beunruhigt in das Dunkel. Niemand hat gelauscht. Nur oben flimmert — ihm dünkt: höhnisch — ein letztes unruhiges Licht.

(Aus: „Brennendes Geheimnis“)

Задания:

1. Дайте характеристику драматического повествования на материале данного рассказа.
2. Определите лингвистические признаки драматического повествования
   а) на синтаксическом уровне,
   б) на лексическом уровне.
3. Установите взаимосвязь между способом повествования и различными формами речи (авторская речь, несобственно-прямая речь, прямая речь) в тексте рассказа.
   Какая из форм наиболее насыщена элементами драматического повествования? В чем это проявляется?

K. Tucholsky

Wo kommen die Löcher im Käse her —?

Wenn abends wirklich einmal Gesellschaft ist, bekommen die Kinder vorher zu essen. Kinder brauchen nicht alles zu hören, was Erwachsene sprechen, und es schickt sich auch nicht, und billiger ist es auch. Es gibt belegte Brote; Mama nascht ein bißchen mit, Papa ist noch nicht da.

„Mama, Sonja hat gesagt, sie kann schon rauchen — sie kann doch noch gar nicht rauchen!“ — „Du sollst bei Tisch nicht reden.“ — „Mama, guck mal die Löcher in dem Käse!“ — Zwei Kinderstimmen, gleichzeitig: „Tobby ist aber dumm! Im Käse sind doch immer Löcher!“ Eine weinerliche Jungenstimme: „Na ja — aber warum? Mama! Wo kommen die Löcher im Käse her?“ — „Du sollst bei Tisch nicht reden!“ — „Ich möcht aber doch wissen, wo die Löcher im Käse herkommen!“

Pause. Mama: „Die Löcher... also ein Käse hat immer Löcher, da haben die Mädchen ganz recht! ... ein Käse hat eben immer Löcher.“ — „Mama! Aber dieser Käse hat doch keine Löcher! Warum hat der keine Löcher? Warum hat der Löcher?“ — „Jetzt schweig und iß. Ich habe dir schon hundertmal gesagt, du sollst bei Tisch nicht reden! Iß!“ — „Bwww — ! Ich möcht aber wissen, wo die Löcher im Käse ... aua, schubs doch nicht immer...!“ Geschrei. Eintritt Papa.

„Was ist denn hier los? Gun Ahmt!“ — „Ach, der Junge ist wieder ungezogen!“ — „Ich bin gah nich ungezogen! Ich will nur wissen, wo die Löcher im Käse herkommen. Der Käse da hat Löcher, und der hat keine — !“ Papa: „Na, deswegen brauchst du doch nicht

so zu brüllen! Mama wird dir das erklären!"— Mama: „Jetzt gib du dem Jungen noch recht! Bei Tisch hat er zu essen und nicht zu reden!" Papa: „Wenn ein Kind was fragt, kann man ihm das schließlich erklären! Finde ich." Mama: „Toujours en présence des enfants! Wenn ich es für richtig finde, ihm das zu erklären, werde ich ihm das schon erklären. Nu iß!" — „Papa, wo doch aber die Löcher im Käse herkommen, möcht ich doch aber wissen!" — Papa: „Also, die Löcher im Käse, das ist bei der Fabrikation; Käse macht man aus Butter und aus Milch, da wird er gegoren, und da wird er feucht; in der Schweiz machen sie das sehr schön — wenn du groß bist, darfst du auch mal mit in die Schweiz, da sind so hohe Berge, da liegt ewiger Schnee darauf, das ist schön, was?" — „Ja. Aber Papa, wo kommen denn die Löcher im Käse her?" — „Ich habs dir doch eben erklärt; die kommen, wenn man ihn herstellt, wenn man ihn macht." — „Ja, aber... wie kommen denn die da rein, die Löcher?" — „Junge, jetzt löcher mich nicht mit deinen Löchern und geh zu Bett! Marsch! Es ist spät!" — „Nein! Papa! Noch nicht! Erklär mir doch erst, wie die Löcher im Käse..." Bumm. Katzenkopf. Ungeheuerliches Gebrüll. Klingel.

Onkel Adolf. „Guten Abend! Guten Abend, Margot — n'Ahmt — na, wie gehts! Was machen die Kinder? Tobby, was schreist du denn so?" — „Ich will wissen..." — „Sei still...!" — „Er will wissen..." — „Also jetzt bring den Jungen ins Bett und laßt mich mit den Dummheiten in Ruhe! Komm, Adolf, wir gehen solange ins Herrenzimmer; hier wird gedeckt!"— Onkel Adolf: „Gute Nacht! Gute Nacht! Alter Schreihals! Nu hör doch bloß mal...! Was hat er denn?" — „Margot wird mit ihm nicht fertig — er will wissen, wo die Löcher im Käse herkommen, und sie hats ihm nicht erklärt." — „Hast dus ihm denn erklärt?" — „Natürlich hab ichs ihm erklärt." — „Danke, ich rauch jetzt nicht — sage mal, weißt du denn, wo die Löcher herkommen?" — „Na, das ist aber eine komische Frage! Natürlich weiß ich, wo die Löcher im Käse herkommen! Die entstehen bei der Fabrikation durch die Feuchtigkeit. ...das ist doch ganz einfach!" — „Na, mein Lieber... da hast du dem Jungen aber ein schönes Zeug erklärt! Das ist doch überhaupt keine Erklärung!" — „Na, nimm mirs nicht übel — du bist aber komisch! Kannst du mir denn erklären, wo die Löcher im Käse herkommen?" — „Gott sei Dank kann ich das." — „Also bitte."

„Also die Löcher im Käse entstehen durch das sogenannte Kasein, was in dem Käse drin ist." — „Das ist doch Quatsch." — „Das ist kein Quatsch." — „Das ist wohl Quatsch; denn mit dem Kasein hat das überhaupt nichts zu... gun Ahmt, Martha, gun Ahmt, Oskar... bitte, nehmt Platz. Wie gehts?... überhaupt nichts zu tun!"

„Was streitet ihr euch denn da rum?" Papa: „Nu bitt ich dich um alles in der Welt; Oskar! du hast doch studiert und bist Rechtsanwalt: haben die Löcher im Käse irgend etwas mit Kasein zu tun?" Oskar: „Nein. Die Käse im Löcher... ich wollte sagen: die Löcher im Käse rühren daher... also die kommen daher, daß sich der Käse durch die Wärme bei der Gärung zu schnell ausdehnt!" Hohngelächter der

plötzlich verbündeten reisigen Helden Papa und Onkel Adolf. „Haha! Hahaha! Na, das ist eine ulkige Erklärung! Der Käse dehnt sich aus! Hast du das gehört? Haha...!"

Eintritt Onkel Siegismund, Tante Jenny, Dr. Guggenheimer und Direktor Flackeland. Großes „Guten Abend! Guten Abend! — ... gehts? ... unterhalten uns gerade... sogar riesig komisch... ausgerechnet Löcher im Käse! ... es wird gleich gegessen... also bitte, dann erkläre du — !"

Onkel Siegismund: „Also — die Löcher im Käse kommen daher, daß sich der Käse bei der Gärung vor Kälte zusammenzieht!" Anschwellendes Rhabarber, Rumor, dann großer Ausbruch mit voll besetztem Orchester: „Haha! Vor Kälte! Hast du schon mal kalten Käse gegessen? Gut, daß Sie keinen Käse machen, Herr Apolant! Vor Kälte! Hähä!" — Onkel Siegismund beleidigt ab in die Ecke.

Dr. Guggenheimer: „Bevor man diese Frage entscheiden kann, müssen Sie mir erst mal sagen, um welchen Käse es sich überhaupt handelt. Das kommt nämlich auf den Käse an!" Mama: „Um Emmentaler! Wir haben ihn gestern gekauft... Martha, ich kauf jetzt immer bei Danzel, mit Mischewski bin ich nicht mehr so zufrieden, er hat uns neulich Rosinen nach oben geschickt, die waren ganz..." Dr. Guggenheimer: „Also, wenn es Emmentaler war, dann ist die Sache ganz einfach. Emmentaler hat Löcher, weil er ein Hartkäse ist. Alle Hartkäse haben Löcher."

Direktor Flackeland: „Meine Herren, da muß wohl wieder mal ein Mann des praktischen Lebens kommen... die Herren sind ja größtenteils Akademiker..." (Niemand widerspricht.) „Also, die Löcher im Käse sind Zerfallsprodukte beim Gärungsprozeß. Ja, der... der Käse zerfällt, eben... weil der Käse..." Alle Daumen sind nach unten gerichtet, das Volk steht auf, der Sturm bricht los. „Pö! Das weiß ich auch! Mit chemischen Formeln ist die Sache nicht gemacht!" Eine hohe Stimme: „Habt ihr denn kein Lexikon — ?"

Sturm auf die Bibliothek. Heyse, Schiller, Goethe, Boelsche, Thomas Mann, ein altes Poesiealbum — wo ist denn... richtig! GROBKALK BIS KERBTIERE, Kanzel, Kapital, Kapitalertragssteuer, Karbatsche, Kartätsche, Karwoche, Käse — ! „Laß mich mal! Geh mal weg! Pardon! Also:

'Die blasige Beschaffenheit mancher Käsesorten rührt her von einer Kohlensäureentwicklung aus dem Zucker der eingeschlossenen Molke.'" Alle unisono: „Hast es. Was hab ich gesagt?" ...„'eingeschlossenen Molke und ist...', wo geht das denn weiter? Margot, hast du hier eine Seite aus dem Lexikon rausgeschnitten? Na, das ist doch unerhört — wer war hier am Bücherschrank? Sind die Kinder...? Warum schließt du denn den Bücherschrank nicht ab?" — „Warum schließt du denn den Bücherschrank nicht ab ist gut — hundertmal hab ich dir gesagt, schließ du ihn ab..." — „Nu laßt doch mal: also wie war das? Ihre Erklärung war falsch. Meine Erklärung war richtig." — „Sie haben gesagt, der Käse kühlt sich ab!" — „Sie ha-

ben gesagt, der Käse kühlt sich ab — ich habe gesagt, daß sich der Käse erhitzt!" — „Na also, dann haben Sie doch nichts von der kohlensauren Zuckermolke gesagt, wie da drinsteht!" — „Was du gesagt hast, war überhaupt Blödsinn!" — „Was verstehst du von Käse? Du kannst ja nicht mal Bolles Ziegenkäse von einem alten Holländer unterscheiden!" — „Ich hab vielleicht mehr alten Holländer in meinem Leben gegessen wie du!" — „Spuck nicht, wenn du mit mir sprichst!" Nun reden sie alle mit einemmal. Man hört:— „Betrag dich gefälligst anständig, wenn du bei mir zu Gast bist...!"

— „saurige Beschaffenheit der Muckerzolke..." — „mir überhaupt keine Vorschriften zu machen!" ... „Bei Schweizer Käse — ja! Bei Emmentaler Käse — nein!..." — „Du bist hier nicht bei dir zu Hause! hier sind anständige Leute... Wo denn — ? Das nimmst du zurück! Das nimmst du sofort zurück! Ich lasse nicht in meinem Hause meine Gäste beleidigen — ich lasse in meinem Hause meine Gäste nicht beleidigen! Du gehst mir sofort aus dem Haus!" — „Ich bin froh, wenn ich raus bin — Deinen Fraß brauche ich nicht!" — „Du betrittst mir nicht mehr meine Schwelle!" — „Meine Herren, aber das ist doch...!" — „Sie halten überhaupt den Mund — Sie gehören nicht zur Familie!..." — „Na, das hab ich noch nicht gefrühstückt!" — „Ich als Kaufmann...!" — „Nu hören Sie doch mal zu: Wir hatten im Kriege einen Käse — " — „Das war keine Versöhnung! Es ist mir ganz egal, und wenn du platzt: Ihr habt uns betrogen, und wenn ich mal sterbe, betrittst du nicht mein Haus!" — „Erbschleicher!" — „Hast du das — !" — „Und ich sag es ganz laut, damit es alle hören: Erbschleicher! So! Und nu geh hin und verklag mich!" — „Lümmel! Ein ganz fauler Lümmel, kein Wunder bei dem Vater!" — „Und deine? Wer ist denn deine? Wo hast du denn deine Frau her?" — „Raus! Lümmel!" — „Wo ist mein Hut? In so einem Hause muß man ja auf seine Sachen aufpassen!" — „Das wird noch ein juristisches Nachspiel haben! Lümmel!..." — „Sie mir auch — !" In der Türöffnung erscheint Emma, aus Gumbinen, und spricht: „Jnädje Frau, es ist anjerichtet — !"

4 Privatbeleidigungsklagen, 2 umgestoßene Testamente, 1 aufgelöster Soziusvertrag, 3 gekündigte Hypotheken, 3 Klagen um bewegliche Vermögensobjekte: ein gemeinsames Theaterabonnement, einen Schaukelstuhl, ein elektrisch heizbares Bidet. 1 Räumungsklage des Wirts.

Auf dem Schauplatz bleiben zurück ein trauriger Emmentaler und ein kleiner Junge, der die dicken Arme zum Himmel hebt und, den Kosmos anklagend, weithinhallend ruft: „Mama! Wo kommen die Löcher im Käse her — ?"

Задания:

1. Прокомментируйте специфику текстовой структуры рассказа.
2. Дайте лингвистическую характеристику элементов этой структуры.
3. Свяжите специфику текстовой структуры рассказа с определенным способом повествования.

4. Дайте стилистическую характеристику прямой речи как средства создания речевых портретов персонажей.
5. Определите лингвостилистические явления, эксплицирующие юмористическое содержание текста.

M. Frisch

Homo faber

9. VI. Flug nach Caracas.

Ich fliege diesmal über Miami und Merida, Yucatan, wo man fast täglich Anschluß nach Caracas hat, und unterbreche in Merida (Magenbeschwerden) —

Dann nochmals nach Campeche.

($6^1/_2$ Stunden mit Bus von Merida.)

Auf dem kleinen Bahnhof mit Schmalspurgeleise und Kakteen zwischen den Schwellen, wo ich mit Herbert Hencke schon einmal auf den Zug gewartet habe vor zwei Monaten, Kopf an die Mauer gelehnt mit geschlossenen Augen und Arme und Beine gespreizt, kommt mir alles, was seit dem letzten Warten auf diesen Zug geschehen ist, wie eine Halluzination vor — hier ist alles unverändert:

Die klebrige Luft —

Geruch von Fisch und Ananas —

Die mageren Hunde —

Die toten Hunde, die niemand bestattet, die Zopilote auf den Dächern über dem Markt, die Hitze, der flaue Gestank vom Meer, die filzige Sonne über dem Meer, über dem Land blitzte es aus schwarzem Gewölk bläulich-weiß wie das zuckende Licht einer Quarzlampe.

Nochmals die Bahnfahrt!

Das Wiedersehen mit Palenque machte mich geradezu froh, alles unverändert: die Veranda mit unseren Hängematten, unser Bier, unsere Pinte mit dem Papagei, man kennt mich noch, sogar die Kinder kennen mich, ich kaufe und verteile mexikanisches Zuckerzeug, einmal fahre ich sogar zu den Ruinen hinaus, wo sowieso alles unverändert ist, kein Mensch, die schwirrenden Vögel wie damals, es ist noch genau wie vor zwei Monaten — auch die Nacht, nachdem der Dieselmotor von Palenque verstummt ist: der Truthahn im Gehege vor der Veranda, sein Kreischen, weil er das Wetterleuchten nicht mag, das Reh, die schwarze Sau am Pflock, der wattige Mond, das grasende Pferd in der Nacht.

Überall mein müßiger Gedanke:

Wäre es doch damals! nur zwei Monate zurück, die hier nichts verändert haben; warum kann es nicht sein, daß es April ist! und alles andere eine Halluzination von mir. Dann allein mit Landrover —

Ich rede mit Herbert.

Ich rede mit Marcel.
Ich bade im Rio Usumancinta, der sich verändert hat; er hat mehr Wasser, keine Bläschen auf dem Wasser, weil er rascher fließt, und es ist zweifelhaft, ob man jetzt noch mit einem Landrover durchkommt, ohne zu ersaufen —
Es ist gegangen.
Herbert war verändert, man sah es auf den ersten Blick, Herbert mit einem Bart, aber auch sonst — sein Mißtrauen:
„Mensch, was willst denn du hier?"
Herbert meint, ich reise im Auftrag seiner Familie, beziehungsweise Firma, um ihn nach Düsseldorf zurückzuholen, und glaubt nicht, daß ich gekommen bin, bloß um ihn wiederzusehen, aber es ist so; man hat nicht soviel Freunde.
Er hat seine Brille zerbrochen.
„Warum flickst du sie nicht?" frage ich.
Ich flicke seine Brille —
Während der Regengüsse sitzen wir in der Baracke sozusagen wie in einer Arche Noah, ohne Licht, weil die Batterie, die seinerzeit noch das Radio betrieben hat, längst verbraucht ist, und was man aus der Welt berichtet, interessiert ihn überhaupt nicht, auch Ereignisse aus Deutschland nicht, Aufruf der Göttinger Professoren; ich rede nicht von persönlichen Dingen.
Ich erkundige mich nach seinem Nash —
Herbert ist nie in Palenque gewesen!
Ich habe Gasoline gebracht, fünf Kanister für Herbert, damit er jederzeit fahren kann; aber er denke nicht daran.
Sein Grinsen im Bart.
Wir verstanden uns überhaupt nicht.
Sein Grinsen, als er sieht, wie ich mich mit einer alten Klinge rasiere, weil es hier keinen Strom gibt und weil ich keinen Bart will, weil ich ja weiter muß —
Seinerseits keinerlei Pläne!
Sein Nash 55 stand unter dem dürren Blätterdach wie das vorige Mal, sogar der Schlüssel steckte noch; offenbar wissen diese Indios nicht einmal, wie man einen Motor anläßt, alles war unversehrt, aber in einem sagenhaften Zustand, so daß ich mich sogleich an die Arbeit machte.
„Wenn's dir Spaß macht", sagt er, „bitte."
Herbert auf Guana-Fang.
Ich finde den Motor vollkommen verschlammt von Regengüssen, alles muß gereinigt werden, alles verfilzt und verschleimt, Geruch von Blütenstaub, der auf Maschinenöl klebt und verwest, aber ich bin froh um Arbeit —
Die Maya-Kinder ringsum.
Sie schauen tagelang zu, wie ich den Motor zerlege, Bananenblätter auf dem Boden, die Maschinenteile drauf —
Wetterleuchten ohne Regen.
Die Mütter gaffen auch zu, sie kommen nicht aus dem Gebären heraus, scheint es, sie halten ihren letzten Säugling an der braunen

Brust, abgestützt auf ihrer neuen Schwangerschaft, so stehen sie da.

Herbert mit seinem Guana-Bündel —

Sie leben, sie sind vollkommen reglos, bis man sie anrührt, ihr Eidechsenmaul zusammengebunden mit Stroh, weil sie sehr bissig sind, gekocht schmecken sie wie Hühnerfleisch.

Abends in Hängematten.

Kein Bier, nur diese Kokos-Milch —

Wetterleuchten.

Meine Sorge, es könnte etwas gestohlen werden, was nicht zu ersetzen ist, berührt Herbert nicht; er ist überzeugt, daß sie keine Maschinenteile anrühren. Kein Wort mehr von Revolte! Sie arbeiten sogar tüchtig, sagt Herbert, sie gehorchen, obschon überzeugt, daß es nichts nützt.

Sein Grinsen im Bart —

Die Zukunft der deutschen Zigarre!

Ich frage Herbert, was er sich eigentlich denke: ob er bleiben wolle oder nach Düsseldorf zurückkehre; was er vorhabe —

Nada!

Einmal sage ich, daß ich Hanna getroffen habe, daß ich Hanna heiraten werde; aber ich weiß nicht einmal, ob Herbert es gehört hat.

Herbert wie ein Indio!

Die Hitze —

Die Leuchtkäfer —

Man tropft wie in einer Sauna.

Задания:

1. Проанализируйте специфику «кинематографического» способа повествования на материале отрывка.
2. Сопоставьте языковое оформление плана действия и «кинематографических» кадров.
3. Проанализируйте структуру абзацев и связь между ними и определите роль структурной организации текста в воплощении способа повествования.

BEHANDLUNG LYRISCHER TEXTE IM SCHULUNTERRICHT

(Aus Erfahrung der DDR-Pädagogen)

Ausbildung eines produktiven Verständnisses für Lyrik

(von *W. Bütow / W. Brauer / G. Dittmann / G. Schulz*)

Wesentliche Zielaspekte

<...> Die Rezeption der lyrischen Werke ist untrennbar verbunden mit der Aufgabe, dem Schüler Einsichten in das Wesen der Kunstgattung Lyrik und wichtiger Genres gewinnen zu lassen; Kenntnis des Gegenstandes hilft, ein schöpferisches Verhältnis zur Lyrik anzubahnen und zu vertiefen. Solche Einsichten haben funktionalen Charakter; denn jeder Schüler nähert sich Gedichten mit einer mehr oder minder bewußten Vorstellung, was Lyrik (für ihn) ist, wobei diese Vorstellung wesentlich die Rezeption des Gedichtes beeinflussen kann. Stimulierend wirken solche Erkenntnisse, daß Lyrik ein Mittel ästhetischer Aneignung von Welt ist, mit dem Generationen ihre Erfahrungen weitergeben und sich über ihre Welt- und Lebenserfahrungen, Gefühle und Standpunkte verständigen, daß lyrische Werke ihn zu geistiger und emotioneller Aktivität herausfordern, ihn also in Tätigkeit setzen, seine Wertung verlangen und damit sein Leben bereichern können.

Die oft als lyrische Subjektivität bezeichnete Subjekt-Objekt-Beziehung im Gedicht ist wohl vor allem die unterschiedlich emotional-rational-volutiv bestimmte Beziehung eines lyrischen ICH, das selbst Teil der Bildwelt des Gedichts ist, zur Welt im Gedicht. (Peter Hacks) Und es ist gerade das Entdecken der ins Bild gesetzten Beziehung des Menschen zur Welt im Gedicht in ihrem Gedanken-, Gefühls-, in ihrem Bilder- und Klangreichtum, das die Persönlichkeit bereichert und die Möglichkeit bietet, eine persönliche Beziehung zum Gedicht aufzunehmen.

Pädagogisch gelenkte Aneignung von Lyrik richtet sich deshalb auf das Aneignen lyrischer Subjektivität im Gedicht in ihrer ästhetischen Eigenart, um die Erlebnis- und Genußfähigkeit des Schülers, seine Sensibilität und Phantasie, seine Beziehungsfähigkeit und damit sein aktives Weltverhältnis zu entwickeln.

Lyrische Subjektivität erschließt sich aus allen Teilen des Werkes. Von besonderer Bedeutung ist dabei die Fähigkeit des Schülers, das lyrische Subjekt in seiner Originalität zu erfassen und sich zu ihm in Beziehung zu setzen; denn vor allem das lyrische Subjekt als „Instanz des Schauens und Urteils im Gedicht" (D. Schlenstedt) ist Träger der gestalteten Welthaltung und Welt-

gefühls. „Das poetische Ich ist ein Ich-Welt-Verhältnis, oder es ist gar nichts." (Hacks) Seine spezifische Entfaltung in der vom Dichter gestalteten einmaligen lyrischen Situation oder bei der Ballade in dem bedeutenden Geschehen, der Balladenhandlung, bietet die Möglichkeit, die oft spannungsgeladenen Beziehungen des Ich zur Welt, Weltsicht und Beziehungsreichtum des Werkes zu erschließen, wobei Lyrik fähig ist, Gefühle sehr differenziert darzubieten. So kann der Schüler durch Vergleich von Tucholskys „Mutterns Hände" (Klasse 9) mit „Legende" von Wulf Kirsten und „Die Mütter gehen leise von uns fort" von Jewtuschenko erfahren, wie differenziert, wie reich an Gefühlen und Gedanken, an Bildern und Assoziationen allein diese drei Dichter die Beziehung des Menschen zur Mutter gestalten. Die vom Gedicht getragene Haltung ist vor allem am Gestus, der Sprechweise des lyrischen Subjekts, zu erfassen, der wiederum auf solche Erschließungsmöglichkeiten von Lyrik wie Lesen, Hören und Sprechen / Rezitieren lenkt.

<...> Lyrik tritt dem Leser in einer Vielfalt von historisch veränderlichen Formen entgegen, die mit der Genrebezeichnung wie liedhafte Lyrik, Ballade, Sonett, Ode, Elegie, Natur-, Weltanschauungs- oder politische Lyrik nur ungenau beschrieben wird. Dem lyrischen Dichter stehen alle historisch entstandenen Möglichkeiten der Sprache zur Verfügung, um seine „Botschaft" zu gestalten. Der Dichter kann sich der gehobenen wie der Umgangssprache bedienen, die symbolische Ausdrucksweise verwenden oder sich direkt aussprechen; sein Text kann stark bildhaft sein oder auch ein „bildloses Gefüge" aufweisen; er kann konventionelle Mittel wie den Reim oder vielleicht die seltene Zahlensymbolik nutzen. Der Text kann mit Bedeutung aufgeladen sein oder nur Freude am Klang der Sprache verraten wie das „Wiegenlied" von Brentano oder Nonsens sein, so „Das große Lalula" von Morgenstern. Das Gedicht kann Ausdruck eines Gefühls sein, grenzenlose Einsamkeit und Traurigkeit mitteilen wie „Fremde Stadt" oder „Im Nebel" von Hermann Hesse.

Für den Leser kann deshalb am lyrischen Werk alles wichtig werden: das einzelne Wort, das Doppelsinnige, das Mitschwingende seiner Bedeutung im Kontext, die Wortstellung, die Syntax, das tragende Motiv und das ausdrucksstarke Bilde, der Vergleich, der Klang und der Rhythmus, ja selbst das Komma kann zum wichtigen inhaltlichen Zeichen werden.

Da das Werk nur über seine Form erschlossen werden kann, gehört das Verständnis wichtiger poetischer Mittel und ihrer Funktion im Werkganzen zu den Grundlagen für ein umfassendes Lyrikverständnis. Dabei wird von Dichtern, von Literaturwissenschaftlern wie von den Lehrern der sachkundige und feinfühlige Umgang mit *lyrischen Bildern* oft als besonders bedeutsam für die Rezeption von Lyrik hervorgehoben. Das Verständnis dieser Mittel ist nicht Selbstzweck; es fördert das selbständige Erschließen des Werkes, das Entdecken seiner Schönheit und Originalität.

Beim Aufbau des Werkganzen erweist sich das lyrische Subjekt als konstituierendes Moment, denn es ist die besondere Sichtweise des lyrischen Subjekts, die die einzelnen Teile in ihrer unterschiedlichen Beschaffenheit zum Ganzen fügt. Auch unter diesem Aspekt wirkt die Konzentration auf das lyrische Subjekt und die lyrische Situation beziehungsweise das bedeutende Geschehen als Konzentration auf das Wesentliche des Gedichtes und verhindert ein Zerpflücken des Werkes mit seinen negativen Folgen für das Lyrikverständnis.

Erschließen lyrischer Bilder

Dem lyrischen Dichter stehen alle Möglichkeiten der Sprache als poetische Mittel zur Verfügung, um seine Weltsicht und seinen besonderen Stil zum Ausdruck zu bringen. Von vielen Dichtern, Ästhetikern und Literaturwissenschaftlern wird die Bedeutung des lyrischen Bildes für die Produktion und Rezeption von Lyrik hervorgehoben. <...>

Das Erschließen lyrischer Bilder ist eng mit der Entwicklung des Lesenkönnens verbunden. Das verlangt zum einen, grundlegende Kenntnisse der Bildsprache zu vermitteln, zum anderen, eine dem lyrischen Text entsprechende Lesehaltung auszubilden. Darunter verstehen wir das verweilende, oft rückgreifende, das einzelne sprachliche Zeichen genau beachtende, Vorstellungskraft und Phantasie mobilisierende Lesen, das — wie bei künstlerischen Texten überhaupt, den „Untertext“ mitliest, die Teile zum Bildganzen fügt und erfaßt, wovon im Text wörtlich so nicht die Rede ist. Das gilt vor allem für symbolhafte Lyrik, die besondere Schwierigkeiten bei der Aneignung bereitet, wie Goethes „Meeresstille“:

(1) Tiefe Stille herrscht im Wasser,
ohne Regung ruht das Meer,
(2) und bekümmert sieht der Schiffer
glatte Fläche ringsumher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
(3) In der ungeheuern Weite
reget keine Welle sich.

Angedeutet sei hier folgendes: Drei Bilder, wir nennen sie Teilbilder, gestalten eine lyrische Situation, die mit Meeresstille zuerst einmal recht neutral umschrieben scheint. In diesen Teilbildern könnte man den Blickwinkel einer schauenden und fühlenden Subjektivität erkennen. Das lyrische Subjekt tritt hier hinter der Situation zurück, es ist allein durch die Art und Weise des Dargestellten zu erschließen. Im Mittelpunkt, im zweiten Bild, steht der Schiffer. Zu ergänzen wäre, und es fallt Schülern schwer, das an der Situation und der Jahreszahl abzulesen, auf einem Segelschiff. Das 1. und das 3. Teilbild, die Verse 1/2 und 7/8 bilden einen Rahmen: der Schiffer ist umschlossen von der „unfühlenden“

reglosen Natur. Wortwahl (von „Tiefe Stille“, „bekümmert“ / Kummer bis „Todesstille fürchterlich!“ / Todesfurcht), Wiederholung, Personifizierung, tiefe lange Vokale, fallender Rhythmus, das vieldeutige „Keine Luft...“, die Bildelemente Schiffer, Segelschiff, Meer, und ungeheuere Weite, zu einem ganzen gefügt, zeigen einen Menschen, der der Natur, dem Meer hilflos ausgeliefert ist. Zu erfassen ist das Lähmende, das Bedrohliche, das Fürchterliche, die Hilflosigkeit des Schiffers. Im Gegensatz zu „Über allen Gipfeln...“ ist hier die Natur eine den Menschen bedrohende, furchtbare Macht.

Beim Erschließen lyrischer Bilder reift eine Erfahrung, die für den genußvollen Umgang mit Lyrik wichtig ist: Alles am lyrischen Text kann wichtig werden: das einzelne Wort, die Wortstellung, das Mitschwingende seiner Semantik, das Bild mit seiner besonderen Ausdruckskraft, die Betonung und die Satzmelodie, der Rhythmus und der Reim, der Zeilensprung. In vielen Texten sind die Bilder meist nicht einfach nach- oder nebengeordnet. Das Bildganze ist oft hierarchisch strukturiert. Die (Teil-)Bilder des Ganzen werden dann von Detailbildern aufgebaut. In dem schönen Eingangsbild von Fürnbergs „Spätsommerabend“ könnten drei Bilder erkannt werden:

(1) Die Äpfel an den Bäumen
die wiegt ein leiser Wind,
(2) die letzten Rosen träumen,
(3) der Sommerfaden spinnt.

Lyrische Bilder bieten viele Möglichkeiten, im Bewußtsein des Lesers komplexe synthetische Vorstellungen hervorzurufen. Diese können wiederum emotionale, rationale und volutive Impulse und Assoziationen hervorrufen. Beim Leser kann durch Erfahrung und durch Phantasie das Bild eines spätsommerlichen Gartens entstehen. Er kann jedoch seine Aufmerksamkeit auch mehr auf das Detail richten und das Bild der träumenden Rosen besonders schön finden und den Vers sprechen.

Lyrisches Subjekt und lyrische Situation

Für den Lehrer, dessen Aufgabe ist es, die Tätigkeit des Schülers ziel- und gegenstandsgerecht zu planen, ist die Frage wichtig, wie sich lyrische Subjektivität im Gedicht entfaltet.

Der Schüler macht bald die Erfahrung, daß sich Gedichte unterschiedlich leicht aneignen lassen. Als einen wichtigen Grund erkennt er, daß solche Gedichte wie Fontanes „John Maynard“, Goethes „Der Zauberlehrling“, Schillers „Der Handschuh“ und Weinerts „John Schehr und Genossen“ oft leichter zu verstehen sind als etwa Mörikes „Er ist’s“, Fürnbergs „Spätsommerabend“, Storms „Die Stadt“ und Bechers „Deutschland, meine Trauer“, weil erstere eine Handlung besitzen.

Diese sehr pauschale Einteilung weist auf zwei grundlegende lyrische Gestaltungsmöglichkeiten hin: Der lyrische Dichter kann

zum einen seine Absichten poetisch verwirklichen, indem er das lyrische Subjekt über den „Hergang irgendeines bedeutenden Ereignisses“ (Goethe) reflektieren läßt, also ein Geschehen und dessen Wertung durch das lyrische Subjekt, oft Balladenurteil genannt, zur Diskussion anbietet. Lyrische Subjektivität entfaltet sich im Geschehen und vor allem in der lyrischen Wertung. Zum anderen kann der Dichter seine Vorstellung verwirklichen, indem das lyrische Subjekt, in eine lyrische Situation gestellt, über sich nachdenkt, sich über ein Erlebnis, über einen Vorgang oder über ein Ding äußert oder andere anspricht und dabei argumentiert, appelliert. Hier findet sich, von balladesken Elementen abgesehen, keine die Struktur bestimmende Handlung. Die ästhetische Eigenart solcher Werke dürfte vor allem in der Bildstruktur, in der sich lyrische Subjektivität in unterschiedlicher Weise ausprägen kann, zu suchen sein. Das Kernproblem ist darin zu sehen, den Schüler zu befähigen, der Eigenart des Textes entsprechend aus dessen Buchstaben lebendige, farbige Bilder von Figuren, Situationen und Prozessen zu reproduzieren oder zu produzieren, in die Bildwelt einzutreten, sich das lyrische Subjekt und die lyrische Situation zu erschließen und dessen Haltung und Gefühl mit der eigenen Lebens- und Kunsterfahrung in Beziehung zu setzen.

Dieses Problem sei an Goethes „Willkommen und Abschied“ angedeutet:

Es schlug mein Herz, geschwindt zu Pferde!
Es war getan, fast eh’ gedacht

Dieses bekannte Liebesgedicht des jungen Goethe weist starke balladeske Züge auf. Die Aufmerksamkeit wird deshalb zuerst meist auf den dynamischen äußeren Vorgang gelenkt, der sich über drei lyrische (Teil-) Bilder entfaltet, die jeweils relativ geschlossen auch einen unterschiedlichen Stimmungsgehalt aufweisen: spontaner Aufbruch und Ritt durch die Nacht (Strophen 1 und 2), das Willkommen (Strophe 3) und der Abschied (Strophe 4). Genaues Lesen, die Frage nach dem Sprecher und seinem Gestus, der Sprechweise, lassen einen inneren Vorgang erkennen, der ebenfalls mit den ersten beiden Versen beginnt und mit den letzten endet. Die kargen Andeutungen der ersten beiden Verse — wir treffen auf Stellen im Text, die oft als „Untertext“ bezeichnet werden — können den Eindruck aufkommen lassen (schlug, war), daß ein Mensch über Vergangenes in seinem Leben nachdenkt. Genaues Lesen vertieft den Eindruck, daß der Dichter eine fiktive Figur in eine bestimmte (fiktive) Situation gestellt hat, das heißt, es wird mit dem Text die Vorstellung erzeugt, als ob sich hier eine Gestalt ausspricht beziehungsweise über sich selbst nachdenkt. Das lyrische Ich, ein junger Mann — wie aus dem Text zu erschließen ist — sinnt über ein vergangenes Liebeserleben nach. Die lyrische Situation, das JETZT im Gedicht, läßt erkennen, daß nicht das Liebeserlebnis selbst vorrangiger Gegenstand des Gedichts ist, sondern mehr die Frage danach, was Liebe ist und wie man zu ihr

stellen sollte. Das lyrische Ich prüft kritisch sein Verhalten zur Geliebten und sein Verhältnis zur Liebe. Nachgedacht wird über den Zusammenhang von Liebesleid und Liebesglück und über den Wert der Liebe für das eigene Leben. Ob in der Rezeption von dieser Situation und von dieser Figur bildliche Vorstellungen erzeugt werden, ist wohl abhängig von solchen Faktoren wie Lebens- und Kunsterfahrung, Phantasie und Geschichtsverständnis. Diese kritische Selbstprüfung wird als Vorgang gestaltet. Sie wird erkennbar am erlebnisbetonten äußeren Vorgang, sie tritt explizit hervor in der direkten Wertung des lyrischen Ich in den Versen $^{15}/_{16}$, der Mitte des Gedichts („In meinen Adern, welches Feuer! / In meinem Herzen, welche Glut!“). Das lyrische Ich faßt den Ertrag seiner Standortbestimmung in den Schlußversen ($^{31}/_{32}$) zusammen. Das lyrische Urteil bejaht die Liebe ausdrücklich:

Und doch, welch Glück, geliebt zu werden!
Und lieben, Götter, welch ein Glück!

<...> Eingebettet in das umfassende Verhältnis von Wirklichkeit, Autor, Werk und Leser sind für produktives Lyrikverständnis Einsichten in die Beziehung von Dichter und lyrischem Subjekt wichtig. Dieses Problem wird viel diskutiert. Der Schüler lernt ab Klasse 5 zwischen dem Dichter als einer realen Gestalt im Leben und dem lyrischen Subjekt als der von ihm geschaffener Figur im Text bewußt zu unterscheiden. Der Sachverhalt lyrisches Subjekt wird vom Schüler zuerst einmal als „Sprecher“ benannt. Nun spiegelt das Kunstwerk über unterschiedliche Vermittlungen immer die Erfahrungen des Autors mit der Wirklichkeit, seine Wertvorstellungen und Ideale wider. Jeder Text sagt immer etwas über seinen Autor aus und stellt insbesondere seine Haltung zur Wirklichkeit und zur Kunst zur Diskussion. Die Beziehungen zwischen Dichter und lyrischem Subjekt sind vielseitig. Sie gewähren oft einen tiefen Einblick in den Schaffensprozeß des Autors, in seine ästhetische Konzeption und in seine politischen oder weltanschaulichen Ansichten.

Aus: Literatur und Persönlichkeit.— B., 1986.

План семинарских занятий по курсу «Интерпретация художественного текста»

Тема 1

Текст, типология текстов

1. Проблема определения текста в современной лингвистике.
2. Основные категории текста.
3. Различные принципы классификации текстов.
4. Художественный текст, его основные признаки.

Теоретическая литература

В. И. Ленин о литературе и искусстве.— М., 1979.— С. 92—96, 96—100, 101—102.
К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве.— М., 1976.— Т. 1.— С. 3—5, 6—8, 19, 69, 127—131.
Виноградов В. В. О теории художественной речи.— М., 1971.
Гей Н. К. Художественность литературы.— М., 1975.
Лотман Ю. М. Структура художественного текста.— М., 1970.
Николаева Т. М. Лингвистика текста. Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике.— М., 1978.— Вып. VIII.
Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования.— М., 1981.
Долинин К. А. Интерпретация текста.— М., 1985.
Тураева З. Я. Лингвистика текста.— М., 1986.

Тексты для интерпретации

U. Berger. Igel
Igel. Aus: Pflanzen und Tiere. Ein Naturführer

Тема 2

Структурно-семантическая организация текстового целого

1. Семантическая и структурно-синтаксическая организация текста.
2. Сильные позиции текста.
3. Значение ритма в организации прозаического текста.

Теоретическая литература

Арнольд И. В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностр. языки в школе.— 1978.— № 4.
Гак В. Г. О семантической организации повествовательного текста // Лингвистика текста: Научные труды МГПИИЯ им. М. Тореза.— М., 1976.— Вып. 103.
Жирмунский В. М. О ритмической прозе // Русская литература.— 1966.— № 4.
Кухаренко В. А. Интерпретация текста.— Л., 1979.
Сильман Т. И. Проблемы синтаксической стилистики.— Л., 1967.
Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика.— М., 1973.
Гиршман М. М. Ритм художественной прозы.— М., 1982.
Москальская О. И. Грамматика текста.— М., 1980.
Lerchner G. Sprachform von Dichtung.— Berlin und Weimar, 1986.
Fleischer W., Michel G. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache.— Leipzig, 1975.

Тексты для интерпретации

E. Strittmatter. Mathematik einer kleinen Kiefer
W. Borchert. Die Krähen fliegen abends nach Hause

Тема 3

Контекстуальное взаимодействие средств различных языковых уровней в художественном тексте.

1. Художественная информация и стилистический контекст.
2. Создание языковых образов в контексте словосочетания и предложения.
3. Авторские новообразования в лексике и фразеологии.
4. Средства логического и экспрессивного выделения в тексте.

Теоретическая литература

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве.— М., 1976.— Т. 1.— С. 70—71; Т. 2.— С. 413—414.
Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка.— М., 1981.
Гальперин И. Р. Информативность единиц языка.— М., 1974.
Кухаренко В. А. Интерпретация текста.— М., 1979.
Колшанский Г. В. Контекстная семантика.— М., 1980.
Fleischer W., Michel G. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache.— Leipzig, 1975.
Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik.— M., 1975.

Тексты для интерпретации

W. Borchert. Die Krähen fliegen abends nach Hause
E. Strittmatter. Eine Gespenstergeschichte
Chr. Geiser. stellung

Тема 4

Лингвостилистические основы взаимодействия автора и действующих лиц в художественном произведении

1. Типология повествователя в современной художественной прозе.
2. Взаимодействие планов автора-повествователя и персонажей в пространственно-временной структуре художественного текста.
3. Средства выражения авторской позиции в тексте.
4. Понятие литературно-художественного портрета персонажа.

Теоретическая литература

В. И. Ленин о литературе и искусстве.— М., 1979.— С. 221—228.
К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве.— М., 1976.— Т. 1.— С. 6—8, 462—478; Т. 2.— С. 141—142.
Адмони В. Г. Поэтика и действительность.— Л., 1975.
Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Поспелова.— М., 1983.
Левидов А. М. Автор — образ — читатель.— Л., 1983.
Брандес М. П. Стилистический анализ.— М., 1971.
Виноградов В. В. О теории художественной речи.— М., 1971.
Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное.— М., 1979.
Lämmert E. Bauformen des Erzählens.— Stuttgart, 1955.
Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik.— M., 1975.

Тексты для интерпретации

A. Seghers. Das Obdach
I. Bachmann. Jugend in einer österreichischen Stadt
H. Kant. Lebenslauf, zweiter Absatz

Тема 5

Способы передачи речи действующих лиц художественного произведения

1. Взаимодействие авторской речи и речи персонажей в композиционно-сюжетной структуре текста.
2. Лингвостилистическая характеристика прямой и косвенной речи персонажей.
3. Несобственно-прямая речь и внутренний монолог в структуре художественного текста.

Теоретическая литература

Кожевникова Н. А. О соотношении речи автора и персонажа // Языковые процессы современной русской художественной литературы.— М., 1977.
Одинцов В. В. О языке художественной прозы. Повествование и диалог.— М., 1973.
Fleischer W., Michel G. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache.— Leipzig, 1975.
Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik.— M., 1975.

Тексты для интерпретации

A. Seghers. Das Obdach
St. Zweig. Der Überfall

Тема 6

Композиционно-речевые формы в художественном тексте

1. Различные виды описания.
2. Функционально-коммуникативные признаки композиционно-речевой формы «повествование».
3. Роль композиционно-речевой формы «рассуждение».
4. Взаимодействие композиционно-речевых форм в структуре текста.

Теоретическая литература

Брандес М. П. Стилистика немецкого языка.— М., 1983.
Нечаева О. А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение).— Улан-Удэ, 1974.
Sprachliche Kommunikation. Einführung und Übungen. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von G. Michel.— Leipzig, 1986.
Bessmertnaja N., Wittmers E. Übungsbuch zur Textlinguistik. (Einfache Kompositionsformen).— M., 1979.
Fleischer W., Michel G. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache.— Leipzig, 1975.
Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik.— M., 1975.

Тексты для интерпретации

I. Bachmann. Jugend in einer österreichischen Stadt
H. Kant. Lebenslauf, zweiter Absatz

Тема 7

Способы повествования в художественном тексте (эпическое, драматическое и лирическое повествование)

1. Лингвистическая характеристика эпического повествования.
2. Драматическое повествование и его виды.
3. Лирическая и лиро-эпическая проза.

Теоретическая литература

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве.— М., 1976.— Т. 1.— С. 18—26, 121—123; Т. 2.— С. 444—448, 517—522.
Брандес М. П. Стилистический анализ.— М., 1971.
Гёте И. В. Об эпической и драматической поэзии // Собр. соч.: В 10 т.— М., 1980.— Т. 10.
Гинзбург Л. Я. О психологической прозе.— Л., 1977.
Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис.— М., 1986.
Михайлов А. В. Варианты эпического стиля в литературах Австрии и Германии // Типология стилевого развития XIX в.— М., 1977.
Сильман Т. И. Лирические вставки в прозаическом тексте // Заметки о лирике.— Л., 1977.
Утехин Н. П. Жанры эпической прозы.— Л., 1982.

Тексты для интерпретации

I. Bachmann. Jugend in einer österreichischen Stadt
A. Seghers. Das Obdach
St. Zweig. Der Überfall
M. Frisch. Homo faber
K. Tucholsky. Wo kommen die Löcher im Käse her — ?

Библиография

В. И. Ленин о литературе и искусстве.— М., 1976.

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве.— М., 1976.— Т. 1 и 2.

Адмони В. Г. Поэтика и действительность.— Л., 1975.

Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка.— Л., 1981.

Анализ литературного произведения.— М., 1976.

Анализ художественного текста.— М., 1975.

Ахманова О. С., Натан Л. Н., Полторацкий Н. И., Фатющенко В. И. О принципах и методах лингвостилистического исследования.— М., 1966.

Барлас Л. Г. Русский язык. Стилистика.— М., 1978.

Брандес М. П. Стилистический анализ.— М., 1971.

Брандес М. П. Стилистика немецкого языка.— М., 1983.

Будагов Р. А. Литературные языки и языковые стили.— М., 1967.

Виноградов В. В. О языке художественной литературы.— М., 1959.

Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика.— М., 1963.

Виноградов В. В. О теории художественной речи.— М., 1971.

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования.— М., 1981.

Гальперин И. Р. Информативность единиц языка.— М., 1974.

Гей Н. К. Художественность литературы.— М., 1974.

Долинин К. А. Стилистика французского языка.— Л., 1978.

Долинин К. А. Интерпретация текста.— М., 1985.

Кожина М. Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики.— Пермь, 1966.

Кухаренко В. А. Интерпретация текста.— Л., 1979.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста.— М., 1970.

Москальская О. И. Грамматика текста.— М., 1980.

Одинцов В. В. О языке художественной прозы.— М., 1973.

Одинцов В. В. Стилистика текста.— М., 1980.

Сильман Т. И. Проблемы синтаксической стилистики.— Л., 1967.

Солганик Г. Я. Синтаксическая стилистика.— М., 1973.

Тураева З. Я. Лингвистика текста.— М., 1986.

Хованская З. И. Стилистика французского языка.— М., 1984.

Хованская З. И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения.— Саратов, 1975.

Fleischer W., Michel G. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache.— Leipzig, 1975.

Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik.— M., 1975.

Riesel E. Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinterpretation.— M., 1974.

Silman T. Stilanalysen.— Leningrad, 1969.

Список литературных источников

Bachmann I. Jugend in einer österreichischen Stadt // *I. Bachmann.* Undine geht: Erzählungen.— Verlag Philipp Reclam jun.— Leipzig, 1976.

Berger U. Igel // *U. Berger.* Backsteintor und Spreewaldkahn: Märkische Landschaften.— Aufbau-Verlag.— Berlin und Weimar, 1975.

Borchert W. Die Krähen fliegen abends nach Hause // Wolfgang Borcherts Werke.— Verlag Progress.— Moskau, 1970.
Frisch M. Homo faber.— Verlag Volk und Welt.— Berlin, 1974.
Geiser Chr. stellung // Schweiz heute: Ein Lesebuch.— Verlag Volk und Welt.— Berlin, 1976.
Kant H. Lebenslauf, zweiter Absatz // *H. Kant.* Eine Übertretung: Erzählungen.— Verlag Rütten Loening.— Berlin, 1975.
Seghers A. Das Obdach // *A. Seghers.* Der Bienenstock: Ausgewählte Erzählungen in zwei Bänden.— Bd. I.— Aufbau-Verlag.— Berlin, 1956.
Strittmatter E. Eine Gespenstergeschichte. Mathematik einer kleinen Kiefer // *E. Strittmatter.* Schulzenhofer Kramkalender.— Aufbau-Verlag.— Berlin und Weimar, 1967.
Tucholsky K. Wo kommen die Löcher im Käse her — ? // Literarisches Lesebuch für Ausländer / Hrsg. von J. Buscha.— Verlag Enzyklopädie.— Leipzig, 1972.
Zweig St. Der Überfall // *St. Zweig.* Novellen.— Verlag für fremdsprachige Literatur.— Moskau, 1959.

КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

Архитектоника (Architektonik) — построение литературного произведения как единого целого, связь его основных частей.

Вымысел художественный (künstlerische Phantasie) — акт художественного мышления; все то, что создается воображением писателя, его фантазией. Художественный вымысел является средством создания художественных образов. Он основан на жизненном опыте писателя. Вымысел, творческая фантазия писателя не противостоят действительности, но являются особой, присущей только искусству формой отражения жизни, ее познания и обобщения. Вымысел является средством типизации и всегда присутствует в произведениях художественной литературы, хотя мера художественного вымысла в различных произведениях неодинакова.

Завязка (Ausgangsposition) — начало противоречия (конфликта), составляющего основу сюжета, исходный эпизод, момент, определяющий последующее развертывание действия художественного произведения. Может быть глубоко мотивирована экспозицией, и в этом случае завязка сообщает повествованию логическую последовательность. Но завязка может быть внезапной, неожиданной, немотивированной, и тогда она придает особую остроту развитию действия.

Идея (идейное содержание) художественного произведения (Ideengehalt eines Kunstwerks) — выраженная в произведении эмоционально-обобщающая мысль писателя, выражение авторского отношения к изображенному, соотнесение этого изображенного с утверждаемыми писателем идеалами. В связи с тем что почти каждое художественное произведение многопроблемно, правильнее говорить об идейном содержании произведения, выделяя в нем основную, объединяющую все произведение идею. Идея (идейное содержание) художественного произведения раскрывается лишь в совокупности и взаимодействии художественных образов. Поэтому для раскрытия идейного содержания необходимо осмысление идейно-художественной логики всего произведения: изображенных в нем характеров, ситуаций, эпизодов, явлений и т. п.

Интрига (Entwicklung der Haupthandlung) — способ организации действия в драматическом, реже в эпическом произведении при помощи сложных перипетий. Она способствует развитию драматического действия, развитию характеров действующих лиц.

Конфликт (Konflikt) — столкновение, борьба, на которых построено развитие сюжета в художественном произведении. Особое значение имеет конфликт в драматургии, где он является главной силой, движущей развитие драматургического действия, и основным средством развития характеров. В выборе конфликта, его осмыслении и разрешении воплощается концепция драматурга (или автора эпического произведения), художественная идея пьесы, рассказа, романа.

Кульминация (Kulmination) — высшая точка напряжения в развитии действия художественного произведения. С особенной отчетливостью кульминация выступает в произведениях драматургии. За кульминацией следует развязка.

Образ художественный (künstlerisches Bild) — форма отражения действительности искусством, конкретная и вместе с тем обобщенная картина человеческой жизни, преображенная в свете эстетических идеалов писателя, созданная при помощи его творческой фантазии. Художественный образ является синтетической формой отражения и выражения чувств, мыслей, стремлений, эстетических эмоций художника. Основные функции художественного образа: познавательная, коммуникативная, эстетическая, воспитательная. Только в своей совокупности они раскрывают специфические особенности образа. Художественный образ и система художественных образов создают художественную модель реального мира, которая по-своему отражает реальный мир, соотносится с ним, но в то же время имеет собственные относительно самостоятельные законы развития.

Создавая изображение типического, писатель выражает в художественных образах свое эмоциональное отношение к действительности подбором и расположением деталей изображаемого. Поэтому художественные образы отличаются эмоциональной выразительностью деталей. В художественном образе общее выступает в своем индивидуальном своеобразии и неповторимости.

Персонаж (handelnde Person, Figur) — действующее лицо в художественном произведении. В большинстве эпических и драматических произведений действуют несколько, ряд персонажей, среди которых различают главные и второстепенные. Персонажи в художественном произведении соотнесены друг с другом логикой художественного мышления писателя и составляют систему. Система персонажей сообщает художественной форме произведения единство и цельность. «Расстановка» персонажей может являться важным средством воплощения идеи произведения. В каждом произведении система персонажей служит раскрытию его содержания.

Развязка (Ausgang) — исход событий, решение противоречий (конфликта) сюжета. Развязка может быть логичной, мотивированной всем ходом развивающегося конфликта, а может быть внезапной, неожиданной, механически прерывающей развитие действия. В зависимости от идейно-эстетических задач, художественной манеры писатели объединяют развязку с кульминацией или отделяют ее от кульминации.

Сюжет (Sujet) — отобранное в процессе изучения жизни, осознанное и воплощенное в художественном произведении событие (или система событий), в котором раскрывается конфликт и характеры в определенных условиях социальной среды. Сюжет художественного произведения всегда несет в себе ту или иную степень обобщения. Элементами сюжета являются экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Характер их расположения, последовательности относится к композиции сюжета. Сюжеты социально обусловлены. Каждая эпоха и каждый писатель имеет свои сюжеты. Сюжет в своем развитии определяется также жанром произведения.

В ряде работ по теории литературы разграничиваются сюжет и фабула произведения. Это разграничение не является четким.

Тема (Thema) — то, что положено в основу произведения, основная его проблема, поставленная в нем писателем. Понятие темы не адекватно понятию предмета изображения или воспроизводимого жизненного материала. Понимание темы как основной проблемы произведения исходит из ее органической связи с идеей произведения, поэтому часто употребляют термин «идейно-тематическое содержание произведения». Все линии развития темы, которые разрабатываются писателем и составляют ее сложную целостность, называются тематикой произведения. Пристальное внимание ко всему многообразию тематики произведения особенно необходимо при анализе таких масштабных произведений, как «Фауст» И. В. Гёте, «Волшебная гора» Т. Манна и др.

Фабула (Fabel) — в литературоведении не существует единой трактовки термина «фабула». При разграничении сюжета и фабулы под сюжетом понимается лишь основной конфликт, а фабулой называется та цепь конкретных событий, в которых этот конфликт осуществляется. Другая трактовка: фабулой называется естественная последовательность событий, а сюжетом — их художественная последовательность, то, как они изложены в произведении. Есть и прямо противоположная точка зрения: фабула — это схема действия, а сюжет — их «живая последовательность». По своему смысловому содержанию эти термины, по сути дела, синонимичны и поэтому разграничение сюжета и фабулы лишь ведет к осложнению анализа.

Характер литературный (Charakter in der Literatur) — изображение человека в словесном искусстве, определяющее своеобразие содержания и формы художественного произведения. Необходимо отличать характер литературный от характера в жизни. Создавая характер, писатель может отражать и черты реального, исторического человека, однако литературный характер — это идеологическое явление. Он заключает в себе познание жизни художником, ее оценку, образное представление о ее возможностях и перспективах. Литературный характер является средоточием художественных идей произведения. Идейно-тематическое содержание всегда раскрывается в образах определенных людей, индивидуальностей. Человек изображается в литературном произведении в его социальной и исторической обусловленности, определяющей его общественное поведение, его внутренний мир, поступки. Литературный характер всегда индивидуализирован, но имеет в произведении обобщающую, типизирующую функцию.

Экспозиция (Exposition, Einleitung) — предыстория события или событий, лежащих в основе художественного произведения. В экспозиции излагаются обстоятельства, в самой общей форме обрисовываются персонажи, характеризуются их взаимоотношения, расстановка в условиях данного произведения. Место и характер экспозиции, как и других элементов композиции, определяются задачами, поставленными автором. Экспозиция может быть прямой, подробной, данной в самом начале произведения, или рассеянной, дополняющейся иа протяжении всего произведения. Экспознция может быть задержанной, данной в середине или даже в конце произведения.

Оглавление

Учебное издание

Домашнев Анатолий Иванович
Шишкина Инна Павловна
Гончарова Евгения Александровна

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Зав. редакцией *А. И. Ковалева*
Редактор *Д. Б. Белосельский*
Младший редактор *К. А. Буйнова*
Художественный редактор *Е. Л. Ссорина*
Технический редактор *Г. М. Носкова*
Корректор *Н. Д. Цухай*

ИБ № 11498

Сдано в набор 10.09.88. Подписано к печати 28.03.89. Формат $60\times90^{1}/_{16}$. Бум картографическая. Гарнитура литературная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 13,0+0,25 форз. Усл. кр.-отт. 13,69. Уч.-изд. л. 13,59+0,42 форз. Тираж 19 000 экз. Заказ № 428. Цена 65 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Саратовский ордена Трудового Красного Знамени полиграфический комбинат Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли 410004, Саратов, ул Чернышевского, 59

ББК 81.2Нем
Д66

Рецензент
кафедра немецкого языка Тульского педагогического института им. Л. Н. Толстого

Домашнев А. И. и др.
Д66 Интерпретация художественного текста: Нем. яз.: Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.» / А. И. Домашнев, И. П. Шишкина, Е. А. Гончарова.— 2-е изд., дораб.— М.: Просвещение, 1989.— 208 с.
ISBN 5-09-000959-7

В пособии рассматриваются теоретические и практические вопросы исследования немецкого художественного текста, приводятся оригинальные тексты для интерпретации и материалы для семинарских занятий. Пособие предназначено для студентов IV—V курсов факультетов иностранных языков педвузов.

Первое издание вышло в 1983 году.

Д $\frac{4309000000-469}{103(03)-89}$ — 25 — 89 **ББК 81.2Нем**

ISBN 5-09-000959-7